VERA IDEA
DELLA TRAGEDIA

DI

VITTORIO ALFIERI

VERA IDEA DELLA TRAGEDIA

DI

VITTORIO ALFIERI

O SIA

La Dissertazione Critica sulla Tragedia di Vittorio Alfieri dell' Avvocato GIOVANNI CARMIGNANI, *Professore di Diritto Criminale nell' Università di Pisa, coronata dall' Accademia di Lucca li 18 maggio 1806,*

CONFUTATA

DALL' AVVOCATO

GAETANO MARRÈ

Professore di Diritto Commerciale nella R. Università di Genova.

TOM. I.

GENOVA 1817,

Presso GIACINTO BONAUDO

Piazza delle Scuole Pie.

A Sua Eccellenza

Il Signor Marchese ANTONIO BRIGNOLE SALE, Ministro Plenipotenziario di S. M. il Re di Sardegna presso la R. Corte di Toscana, Cavaliere dell' Ordine Militare dei Santi Maurizio e Lazzaro.

Eccellenza,

Fra gli Studj letterarj, la Poesia drammatica ottenne da V. E. una particolare predilezione. Voi, uscito ap-

pena dall' infanzia, cominciaste a discernere e a gustare le bellezze delle tragedie d' Alfieri. Voi, giovinetto, ne rappresentaste con arte ammirabile i principali personaggi sul vostro teatro nella magnifica vostra villeggiatura di Voltri, e in Genova sovr' altri privati, eretti a bella posta. Secondava questo nobil trasporto un' egregia Madre di cara e immortal memoria, ben prevedendo che tratto ne avreste alto pensare, e sublimi lezioni di morale e di politica, per brillar poi sul gran teatro del mondo, ed accrescere l' avito splendore, coprendo le cariche più eminenti e luminose. Voi, costante amico e coltivatore delle lettere, fra gli affari di Stato e le cure diplomatiche, non dimenticaste nè Alfieri, nè la Poesia drammatica. Posso dunque sperare che l' Opera mia, il di cui

scopo è di vendicare il Sofocle Italiano, e di stabilire la vera idea della perfetta tragedia, non sia per riuscirvi disaggradevole. A Voi la dedico, e vi prego d' accoglierla benignamente come il migliore attestato d' ossequiosa stima ch' io possa darvi.

Di V. E.

Div.mo Osseq.mo Servo

Gaetano Marrè.

PREFAZIONE.

Non è forse nella letteratura, cosa nè più lodevole nè più utile della *critica* quando parte da una mente illuminata e sagace, ed è volta soltanto a separar con discreta avvedutezza il difettoso dal buono, il falso dal vero, senz' altra mira che quella di additar la diritta via del sapere, e porger lumi onde per ingannevole abbaglio non sia smarrita. Ma qual v' è cosa nelle lettere più biasimevole e dannosa della *critica*, allorchè nasce da ingegno torbido o ambizioso, e fomentata dall' arroganza o da altro simile impulso per lo più intorno al falso presuntuosamente raggirasi, e arditamente delle opere più rinomate senza bastevole studio, o necessario discernimento decide, gli autori condanna, ed ha in bocca talvolta anche la derisione e lo scherno, e del plauso si appaga della scioperata ed invida mediocrità, che nel biasimo prende diletto e della lode s' infastidisce?

Que' Saggi che profondamente pensarono prima di censurare, si distinguono al modo con cui, sempre avendo la ragione per guida, vanno in cerca del vero, e ove l'abbiano rintracciato, con amabil modestia espongono l'opinione loro, i pregi esaltano senza tener conto delle piccole macchie, e i soli errori ben accertati rimproverando, le leggi del buon gusto, fondate sulla natura, e dalla costante ed attenta osservazione interpretate e schiarite, mantengono ed assicurano. Per lo contrario i Censori temerarj si ravvisano ai cavilli e sofismi con cui prendono arditamente a disaminar le sentenze e gli scritti altrui, nei difetti anche più minuti fermandosi, esagerandoli, e talvolta per anco supponendoli, e costoro procedendo con pompa ed ostentazione, i deboli intelletti sorprendono, e nella letteratura introducono incertezza, confusione, e fatal corruttela.

Le opere immortali d'Omero, di Sofocle, di Virgilio, d' Orazio, di Dante, dell' Ariosto, del Tasso passarono per la trafila della buona e della cattiva critica, e siccome è deciso che opra veramente perfetta non esca mai da mente d' uomo, così non deve far maraviglia, se anche gli uomini dotti e probi, e del ben pubblico desiderosi, d'errori e difetti trovate non le ab-

biano affatto scevre; ma la critica ingiusta profanatrice sparì tosto coperta di disprezzo e d'obblio, e la saggia sagace critica si rese commendevole e benemerita, perchè ci fece conoscere sempre nuove bellezze, c'insegnò a discernerle, ad apprezzarle, ad imitarle, ed i suoi avvertimenti sono tuttora la miglior guida per evitare gli scogli ove gli stessi perspicacissimi ingegni talvolta inciamparono.

Vittorio Alfieri che tant' alto seppe elevarsi, ebbe coi primi maestri comune la sorte. Le sue tragedie riempirono i veri letterati di maraviglia; il Signor Ranieri de' Calsabigi, profondo conoscitore dell'arte drammatica, e l'illustre Cesarotti, invecchiato nello studiare e tradurre i Greci e i Latini esemplari, proruppero in espressioni d'insolita ammirazione, e frattanto con onesta, ma coraggiosa libertà, censure aggiunsero gravi e moltiplici, e allo stesso Alfieri le inviarono, che invece d'offendersene o sdegnarsene, fu riconoscente oltremodo a quegli uomini distinti, e soltanto, modestamente rispondendo, rese ragione degli errori o difetti che gli erano rimproverati. Bisbigliò sordamente nel tempo stesso una turba di maligni, e semidotti, e mordendo anche i più sublimi slanci della tragica fantasia d'Alfieri, osò sperare di

chiudergli le vie della gloria e della immortalità, ma di costoro s' ignora omai perfino il nome; per lo contrario le censure di Calsabigi e di Cesarotti tuttora si leggono con avidità, s' imprimono unite alle tragedie che ne furono l' oggetto, e passeranno rispettate e applaudite ai posteri che impareranno da esse a conoscere, e ad ammirare quel Grande che creò finalmente la vera tragedia in Italia, e a profittar de' suoi sforzi magnanimi per maggiormente perfezionarla.

Alfieri, quel' *ingegno supremo*, che al dire dell' immortale Vincenzo Monti, *bastava per se solo a dár nome al suo secolo e a crear solo la gloria di una nazione*, ha goduto del piacer sommó di veder comparire le sue tragedie maestosamente sui teatri d' ogni città d' Italia, e sopra molti altri più piccoli che si erigevano nei collegj, e nei palagj de' Signori Italiani a bella posta per rappresentarle, e quello di udire gli applausi entusiastici delle numerose e pubbliche, e delle più scielte e colte particolari adunanze, applausi rinnovellatisi sempre con eguale o maggiore trasporto ad onta della malignità e dell' invidia; egli ha veduto pure moltiplicarsene rapidamente le edizioni anche fuori d' Italia, e diffondersene gli esemplari in Italia non solo,

ma ancora oltre l'alpi e il mare, e negli ultimi anni della sua vita parea che i nemici della sua fama letteraria si fossero condannati da se medesimi all'ammutolimento, ma l'attacco più ardito dopo la sua morte gli si riserbava.

Erano calde ancora le ceneri di Vittorio Alfieri quando udissi presso la sua tomba una voce, voce italiana, alto gridare che i componimenti teatrali del tragico Astigiano erano semplici dialogi non drammatici, e che di tragedie non meritavano nemmeno il nome. Questo, se non erro, è in sostanza il paradosso che deriva dalla ben nota Dissertazione critica pubblicata dal Signor Professore Giovanni Carmignani diretta a sciogliere il problema di letteratura proposto dall'Accademia Napoleone di Lucca in questi termini — *Assegnare lo stile e le novità utili o pericolose, che Vittorio Alfieri da Asti ha introdotto nella tragedia, e nell'arte drammatica* — e l'esame di questa dissertazione forma il soggetto dell'opera da me nell'ozio autunnale interrottamente abbozzata.

Il delitto capitale che suol farsi ai Commentatori, si è quello di staccar dalle Opere che confutano gli squarci, nei quali credono che stia l'errore, o il falso principio, e di attaccarli separatamente senza esaminare e svolgere il tutto

di cui fanno parte, e da cui sono inseparabili.

Io invece ho tenuto dietro passo passo al Sig. Carmignani, senza mai perdere il filo delle sue argomentazioni, senza tacerne alcuna, ho conservato il metodo istesso, e perfino le intitolazioni de' suoi paragrafi e senza arzigogoli, senza fasto di erudizione inopportuna, senza smarrirmi nei laberinti di una vana metafisica, mi sono contentato di contrapporre alle sue nuove massime quelle che furono dettate in ogni tempo dai più saggi maestri da Aristotile fino ai tempi nostri, confermate dalla ragione, e giustificate dalla esperienza e dagli esempj dei capi d' opera antichi e moderni. Il Signor Carmignani censurando Alfieri, ci richiama al teatro antico, ed io passando in rivista le principali tragedie greche, ho resa evidente l'inconsiderata applicazione degli esempj tratti da quelle, e ho dimostrato che l'artifizio con cui Alfieri forma la catena delle sempre varie, sempre inaspettate e sempre crescenti situazioni che con mezzi cavati dalle viscere del soggetto si vanno generando una dall' altra, è quello stesso che Eschilo concepì, e che Sofocle ed Euripide perfezionarono. Il Signor Carmignani oppone Voltaire ad Alfieri come modello, e specialmente confrontando l' Oreste e la Merope del primo, coll' Oreste e la Merope

del secondo, inabissa il secondo, e spinge l' altro alle stelle. Io, cogliendo questa occasione, ho paragonato minutamente l'Oreste di Voltaire con quello d'Alfieri e le tre Meropi fra di loro; divenendo opportuno l'esame anche di quella del Marchese Maffei, e credo di aver posta nella più chiara luce la maravigliosa superiorità del Poeta Italiano sul Poeta Francese. Il Signor Carmignani vanta giustamente la sagacità di Voltaire nel discernere le vie sicure che conducono alla vera meta drammatica, ed io raccogliendo i principj di poesia drammatica disseminati nelle prefazioni, nelle lettere dedicatorie dello stesso Voltaire, e specialmente nel commentario del teatro di Pietro Corneille, ho fatto, per così dire, giudice Voltaire di se medesimo, e ho conchiuso che i drammi di Voltaire sono difettosi appunto perchè ha deviato dalle sue massime, e che Alfieri portò i suoi al sommo grado di perfezione perchè ispirato dal suo genio vi si conformò. Il Sig. Carmignani scorrendo col suo critico sguardo le tragedie d'Alfieri or ne condanna irremissibilmente il piano, ora l'azione, ora i caratteri, ed io, formando l'analisi delle intere tragedie sulle quali cade la critica, ne ho provata l'assurdità.

Nulla ho poi lasciato senza risposta sugli al-

tri articoli, sempre colla scorta dei principj cavati dai migliori fonti, e allo sparire delle vane censure, ne sono scaturite sempre nuove inimimitabili bellezze.

Con questo metodo ho creduto di fornire alla studiosa gioventù colla vera idea della tragedia, quale da Alfieri fu concepita, la vera idea della perfetta tragedia, e una compita poetica drammatica dimostrata.

VERA IDEA DELLA TRAGEDIA

DI

VITTORIO ALFIERI.

§. I.

Introduzione.

La prima importante proposizione che s' offre all' esame nostro è la seguente = *Il Teatro drammatico, se è lecito il dirlo*, (sono parole del Signor Carmignani) *è una nuova creazione. Uomini, avvenimenti, passioni, linguaggio, tutto fa d' uopo creare, e tutto è d' uopo proporzionare alla natura di quel mondo fantastico, in cui le persone del dramma vengono introdotte* = Formiamoci la vera idea del *Teatro drammatico*, e vedremo se possa chiamarsi *nuova creazione*, *mondo fantastico* in cui tutto faccia d' uopo *creare*.

La poesia è un' imitazione, e la poesia drammatica si trattiene interamente nei limiti dell' imitazione: principio è questo innegabile insegnato da tutti i Maestri d' arte poetica, e universalmente riconosciuto; dunque

il teatro drammatico non può rappresentare che fatti simili a quelli che per la vita umana trascorrono.

Tale fu sempre la sua destinazione, e ce lo prova la storia di tutti i teatri del mondo; perciò il teatro drammatico non ammette invenzioni incredibili, e più lontane dal vero e dalla natura. Chi imita non crea, chi deve aver sempre sott'occhio il mondo reale, e mantenerne la rassomiglianza non può spaziare in un mondo fantastico: dunque il teatro drammatico non può dirsi *una creazione*, un *mondo fantastico* in cui *tutto fa d'uopo creare*. Giuste mi sembrano queste conseguenze, ma gli esempj le renderanno più chiare e sensibili.

I soggetti drammatici si ricavano o dalla storia o dalla mitologia: dunque non si creano. Comparvero talvolta specialmente sulle moderne scene fatti di cui non esisteva vestigio nè nella storia, nè nella mitologia, ma neppur questi dir si possono mondi fantastici. Il gran Corneille ricavò dalla Storia Romana il soggetto della sua famosa tragedia degli *Orazj*. Si ammira come questo Genio sublime abbia saputo con la sola idea storica del combattimento degli Orazj e de' Curiazi formar tre atti pieni di tante bellezze, che sole basterebbono ad assicurargli la più gloriosa immortalità, ma benchè la storia non ci abbia disegnato particolarmente nè il vecchio nè il giovine Orazio, nè Curiazio, possiam noi dire che ne furono da Corneille creati di pianta i modelli? No certamente. Trovò in Tito Livio ed altri Storici le sembianze de' veri Romani e le copiò con le pittrici energiche sue parole, mostrandoci il vec-

chio e il giovine Orazio: poi ritenendo l'idea del valore e della fierezza romana, e spogliandola dell'austero caratteristico suo stoicismo, n' ebbe l'immagine di Curiazio; in tal guisa la cognizione profonda del cuore umano acquistata collo studio profondo della storia gli somministrò e disegno e colori per formare i suoi quadri inimitabili.

L' immortale Racine prese i quadri principali della sua tragedia d' Ifigenia dal Greco Euripide, togliendo da Ifigenia e da Achille certi lineamenti che il greco tragico avea preso dalle antiche tradizioni o da Omero, e che belli apparivano sul teatro d'Atene, ma difettosi forse sariano stati sui teatri di Francia per la differenza dei tempi, delle opinioni e dei costumi, ed aggiungendo altre sembianze che negli Eroi moderni, e nelle moderne Eroine avea ravvisate, imitò sempre, non creò giammai, nè si lasciò trasportar nelle nuvole lungi dal mondo reale.

Questo insigne Poeta, saggio e giudizioso quanto grande, temette appunto l' accusa di aver vagato nel mondo fantastico per trarne a comodo suo la gelosa Erifile, e la prevenne, mostrando che questa nuova Ifigenia non era un nuovo immaginario personaggio, ma bensì noto agli antichi, e citò nella prefazione a questa bellissima sua tragedia il lirico Poeta antichissimo Stesicoro, e lo Storico Pausania, i quali parlarono, dietro le tradizioni e l' autorità d' altri antichi poeti, del sacrifizio di una Ifigenia nata da Teseo e da Elena diversa dalla figlia d' Agamennone, come pure citò Euforione di Calcide Poeta antico lodato da Virgilio,

e da Quintiliano, per farci sapere che nei poemi dello stesso Euforione si rammenta il viaggio d'Achille a Lesbo ove questo Eroe rapì Erifile.

Orosmane e Zaira sono nomi affatto nuovi, ma direm noi che questa tragedia è una fantastica creazione? Il genio vasto e ardente di Voltaire avea ritratte le immagini degli Eroi francesi, che si segnalarono in oriente nei tempi delle Crociate, dalla storia di que' memorabili avvenimenti, e colle tinte che l'Inglese Shakespear da altri modelli ricavò, pingendo egli Orosmane e Zaira in sembianze non molto dissimili da quelle di Otello e di Desdemona, formò un soggetto suo proprio e mirabilmente lo atteggiò e lo distese. Trasse da un fonte i teneri affetti dell'innocente Zaira, e le furie gelose d'Orosmane, dall'altro lo zelo religioso di Lusignano e di Nerestano, e le circostanze di un'agnizione inaspettata: infine il disviluppamento della catastrofe ricavò dallo stesso Shakespear, e dagli esempi non rari di stragi e morti da cieca e rabida gelosia cagionate. Zeusi per ritrar sulla tela una Venere sovr'ogni altra bellissima, copiò di molte bellissime donne la parte più bella e diversa, finchè tante n'ebbe onde poter formare una compita intera bellezza, e potrà dirsi perciò che la Venere di Zeusi fosse una creazione nuova e fantastica?

Non può chiamarsi creazione nuova, e mondo fantastico che il mondo inverisimile, e l'inverisimile invece di produrre un effetto drammatico, produrrà sempre una sensazione spiacevole e fastidiosa. Forse il Signor Carmignani intese parlare di creazione nuova, e

di mondo fantastico conforme al vero, e alla natura, ma questa intelligenza non rende esatta e giusta la sua proposizione, e sempre lascia incertezza ed ambiguità. Se fui troppo severo in farne l' analisi, mi mosse il desiderio di difendere i sani principj, cui niente nuoce quanto il senso ambiguo di proposizioni capaci di persuadere e d' insinuare, che la fantasia è tutto, e non deve aver freno.

Segue nell' introduzione del Signor Carmignani un' altra proposizione non meno meritevole di esame ed è questa = *La tragedia dei tempi nostri ha perduti molti vantaggi d' illusione che ella godeva presso gli antichi* =: que' vantaggi d' illusione erano, dic' egli, l' ampiezza de' teatri, l' aspetto colossale degli attori, e la musica della tragedia. Per giudicare se questa asserzione sia giusta e fondata, convien pensare qual sia o esser debba l' illusione tragica, e veder poi quali siano i mezzi più atti a produrla.

La tragedia è la rappresentazione di un' azione eroica atta a destare in noi compassione e terrore. L' effetto di ciò che accade sotto gli occhi nostri è sicuro, e l'effetto di ciò che ci è rappresentato dipende dalla rassomiglianza che in lui troviamo colla realità. Quanto più questa rassomiglianza è vivace, tanto più della nostra immaginazione s' impadronisce, e allora ci par d' essere testimonj dell' azione effigiata e considerata come reale, e di vedere e sentire non già Teodoro, Polo, Aristodemo attori, ma Edippo, Filottete, Ippolito Eroi posti in iscena, e le loro vicende ci fanno alternativamente piangere e rabbrividire: ecco, se non erro, la

vera e semplice idea della tragica illusione, e se ne potrebbero facilmente calcolare i gradi se si potessero calcolar quelli della maggiore o minore verisimiglianza. Ognuno si persuade che l' illusione tragica è una cosa delicatissima come qualunque prestigio: un nulla basta a distruggerla, e se lo spettator che la beve si ferma un momento a pensar che è illuso, agghiacciato diventa e insensibile. Sembrami che dal fin quì detto ne derivi la conseguenza che qualunque cosa ditragga la mente nostra intenta a seguir l' azione, o la percuota in un senso estraneo agli effetti che va producendo l' azione medesima operantesi sulla scena, arrechi danno e non vantaggio alla illusione.

Figuriamoci adesso in un recinto vastissimo trenta o quaranta mila spettatori, Greci tutti, ma di città diverse e da diverse leggi regolate, giovani, vecchi, ricchi, poveri, rozzi, colti, accorsi alla rappresentazione di una tragedia di Sofocle o d' Euripide: quante difficoltà non si affacciano per impedire il bisbiglio di una tal moltitudine! Come prevenire i moltiplici accidenti inevitabili in sì gran numero? Come tener l' adunanza tenacemente, per così dire, applicata e fissa nell' azione che si rappresenta, in modo che l' occhio ora degli uni ora degli altri, distogliendosi dagli attori, non sia tratto a vagare per l' immenso semicircolo teatrale, e ad arrestarsi e trascorrere per i tanti oggetti di curiosità che presenta?

Mi persuaderò di leggieri che tanta gente diversa, e diversamente atteggiata formasse da se medesima, e a parte un abbagliante spettacolo, ma per ciò appunto

doveva nuocere invece di giovare allo spettacolo tragico e alla tragica illusione.

Quanto alla pompa e alla magnificenza, i teatri moderni ne hanno sicuramente quanta fa d'uopo alla tragedia, e si conoscono oggidì le leggi dell'architettura e della prospettiva forse più che non si conoscevano ai tempi d'Agatarco, d'Anassagora, e di Democrito. Dobbiamo dolerci soltanto che i nostri teatri costrutti non siano nella forma de' teatri antichi all'effetto che possano stabilmente rappresentare porzione di una piazza pubblica, il *peristilio* d'un palazzo, e l'ingresso di un tempio per cui un personaggio potendo esser veduto dagli spettatori, e, secondo il bisogno, agli altri personaggi nascondersi, più facile riuscirebbe l'osservanza della rigorosa unità di luogo, ma credo pure che anche questo sia picciol danno, perchè forse altre nuove difficoltà questa nuova struttura de' teatri recherebbe al mantenimento della tragica illusione, perchè vi supplisce in parte il pittore, e perchè d'altronde l'unità di luogo non sembra sia stata di grave intoppo nè a Corneille, nè a Racine, nè a Voltaire, nè ad Alfieri.

La figura colossale dello Istrione non era neppure essa certamente mezzo di tragica illusione: un uomo di mole smisurara che sopra alti coturni poggiava e sopra la testa si piantava una gran maschera di spaziosa orrenda bocca, doveva essere strano a vedere e spaventoso per gli spettatori vicini, ma gli antichi non immaginarono già di accrescere il corpo artificiosamente, acciò rappresentando Agamennone o Priamo, Ippolito o

Achille presentasse più viva o imponente l' immagine di questi Eroi: bensì la necessità suggerì loro questo espediente, perchè era d'uopo soccorrere l' occhio in tanta lontananza e vastità di teatro, e siccome una statua che in alto debba esser posta convien che talvolta abbia grandi, gigantesche, e straordinarie dimensioni onde comparisca di figura naturale a chi dal basso la mira; così quella figura d' Istrione doveva essere mostruosa da vicino onde fosse resa verisimile e proporzionata alla vista dalla distanza. Non potea rendersi però verisimile a tutti, perchè le distanze erano considerabilmente diverse, ed ecco il primo notabile inconveniente che dovea nascerne.

L' illusione tragica dipende moltissimo dagli attori che rappresentano le tragedie, e Racine e Voltaire manifestarono la più fervida gratitudine agli attori, e alle attrici che rappresentarono i loro capi d' opera, ma il pregio che negli attori principalmente si ammira, si è quello di rendere espressiva e parlante la loro fisionomia, di far che sul volto, specchio dell' anima, compariscano fedelmente i sentimenti del cuore pria che la voce gli esprima, di proporzionare alle parole i gesti e i moti del corpo; ma immaginatevi qual poteva essere l' antico Istrione con piedi e braccia allungate, coperto il petto e il ventre acciò corrispondesse alla finta grandezza della persona, allorchè racchiuso nell' artificiale voluminosa sua figura esteriore esclamava, si rivolgeva, si scontorceva, cantando alle volte i jambi, e calamitosi lamenti modulando? La maschera nel decorso di una lunga scena era sempre la stessa,

e mentre il dialogo alternava i sentimenti dell' interlocutore, o cangiavali affatto facendolo passar dal dolore alla gioja, da un' ira fremente a una languida calma, non si leggeva sul volto suo che il solo contraddittorio sentimento impresso sulla maschera dallo scultore. Come schermirsi dalla disgustosa sensazione che doveva produrre anche nelle scene più terribili, e commoventi la vista della bocca enorme dell' attore sempre immobile, spalancata sempre anche quando ei taceva?

I Greci nella tragedia ballavano, cantavano, e declamavano, e non il coro solo cantava ma l' interlocutore principale il canto frammischiava alla declamazione. Per giudicare se ciò fossé mezzo di tragica illusione, formiamoci prima l' idea della declamazione ricordandoci della maschera. Per l' ampiezza di sì gran teatro era bisogno accrescere con artifizio la voce; e a tal effetto alcuni attori aveano la finta mostruosa bocca fasciata di lamine di bronzo o d' altro metallo risuonante, e l' indole del colloquio tragico esigendo spesso impeto e veemenza, la voce non potea conservare la flessibilità necessaria per passare gradatamente da un tuono all' altro e dura e stridola talvolta nelle sue vibrazioni, dovea far sentire che naturale non era e spontanea. Che anche la semplice declamazione fosse sforzata e violenta lo prova la cura che avevasi di accompagnarla sempre, e reggerla con l' intonazione ora della quarta, ora della quinta, ora dell' ottava per mezzo della lira, affinchè non si alzasse troppo, o troppo non si abbassasse: è quindi impossibile che questo artifizio, togliendo o diminuendo la verisimiglian-

za, non togliesse o diminuisse la tragica illusione. Aggiungasi che i Greci alle donne non permettevano di salir sulla scena, e qual urto spiacevole non dovea fare la voce d'uomo, partendo dalla figura di una matrona o di una donzella? Come poteano gli spettatori figurarsi di udire Ecuba, Elettra, o la giovine Ifigenia, sentendo le vigorose e maschie intonazioni di Teodoro, di Polo, di Aristodemo?

Poco dirò della musica, perchè trovo strano che alcuno possa riguardarla come mezzo atto a rendere più verisimile un colloquio, o a far più viva, ed intensa la compassione, e più cupo il terrore, che è quanto dire come mezzo atto ad accrescere la tragica illusione. Sia pur vero che la greca teatral cantilena fosse ammirabile per la sua gravità, maestà e dolcezza unita a somma semplicità musicale; sia pur vero che i Greci abbiano saputo con certe sublimi regole ignote a noi, drizzar l'azione della musica ad un punto solo, e cavarne sulla scena sensazioni di gioja o di dolore, non vaghe ed incerte, ma determinate particolari, il che quando penso che questo effetto dovea prodursi dalle sforzate modulazioni e dalla voce vibrata dalle spaziose bocche artifiziali sopradescritte, col solo accompagnamento del flauto, mi sembra incredibile; sarà sempre vero altresì che l'incantesimo degli accordi musicali o allegri o teneri o malinconici hanno dovuto richiamar l'attenzione e il pensiero degli spettatori alla maestria dell'attore, separandolo dal personaggio che rappresentava, e rompendo così la tragica illusione. Se l'uomo rapito dalla magia della musica può scordar se medesi-

mo, e i mali proprj; se il pungolo dell' afflizione è, direi, quasi necessariamente rintuzzato dall' armonico soave concento, come mai potevano i greci spettatori badare unicamente alle parole che il canto esprimeva, e, assorbiti dalla sensazione del piacere, immedesimarsi nell' atto stesso nelle sciagure di Edippo o di Fedra? La musica commove, intenerisce, rattrista, ma la commozione che ispira è languida, la tenerezza è molle, la tristezza è fievole e stemperata. Come conciliare la compassione che strappa le lagrime, e il terrore che diffonde nell' ossa il gelo, col canto accompagnato dal suono del flauto?

I moderni con ottimo consiglio separarono il dramma musicale dalla tragedia, e trasportando in quello l' *emmelia*, la *melopea* e la magnificenza e la pompa che porta all' inverisimile, hanno sgombrato da questa gl' intoppi che all' eccitamento dell' illusione tragica si frapponevano. Abbiamo noi pure decorazioni e macchine per produrre il maraviglioso, e sappiamo non solo far comparire su d' un carro Andromaca col figlio Astianatte, e sovr' altro carro guidata pomposamente al campo de' Greci Clitennestra in mezzo a numeroso stuolo di schiave col piccolo Oreste in grembo, addormentato, ma far discendere altresì fra le nubi dal favoloso Olimpo le sognate Deità, evocar l' ombre di Polidoro e d' Achille facendo uscir l' una dal seno della terra per annunziare ad Ecuba infelice le nuove sciagure che le minaccia il destino, e slanciatasi l' altra dall' orror della tomba, all' assemblea de' Greci affacciarla per comandarle il sacrifizio della figlia di

Priamo Polissena; mostrar sovr' alato carro trascinato da' serpenti Medea che i campi dell' aria trascorre, imitare il fragor del tuono, e finger tempeste, ma noi relegammo questo genere di spettacolo entro i confini del dramma musicale che tende a diversa e meno sublime e nobil meta di quella della tragedia.

Voltaire trovò nel dramma musicale italiano l' idea della scena greca, e giova trascrivere le parole di quell' ingegno perspicacissimo = *Où trouver un spectacle qui nous donne une image de la scène grecque?* (così dic' egli nella sua Dissertazione sulla tragedia antica e moderna, diretta al Cardinale Querini) *c'est peut-être dans vos tragédies nommées Opéra, que cette image subsiste. Quoi, me dira-t-on, un Opéra italien aurait quelque ressemblance avec le théatre d' Athènes? Oui. Le récitatif italien est précisément la mélopée des anciens; c'est cette déclamation notée, et soutenue par des instrumens de musique. Cette mélopée qui n'est mauvaise que dans vos mauvaises Tragédies-Opéras, est admirable dans vos bonnes pièces. Les choeurs que vous avez ajoutés depuis quelques années, et qui sont liés essentiellement au sujet, approchent d'autant plus des choeurs des anciens, qu'ils sont exprimés avec une musique différente du récitatif, comme la strophe, l'épode et l'antistrophe étaient chantées chez les Grecs tout autrement que la mélopée des scènes. Ajoutez à ces ressemblances, que dans plusiurs Tragédies-Opéras du célèbre Abbé Metastasio, l'unitè de lieu, d'action, et de tems sont observées : ajoutez que ces pièces sont pleines de cette poésie d'expression, et de cette élégance con-*

tinue, qui embellissent le naturel sans jamais le charger, talent que depuis les Grecs le seul Racine a possédé parmi nous, et le seul Adisson chez les Anglais =.

E chi potrà dire che l'illusione tragica sia più forte nel moderno dramma per musica cantato, che nella tragedia nobilmente recitata?

Non dobbiamo dunque dolerci della *ristrettezza dei nostri teatri, che in quanto agli spettatori più che un' adunanza popolare, chiamar si possono numerose conversazioni*, perchè le nostre numerose conversazioni non portano seco il tumulto e lo scompiglio di una Nazione intera, per così dire, riunita in un luogo solo, ed essendo, se non altro, meno distratte, sono anche più disposte a ricevere le sensazioni di compassione e di terrore, che un momentaneo accidente straniero all' azione può far mancare; non dobbiamo dolerci *dell'essere denudato il moderno Attore di tutto quello che presso gli antichi ne rendea, dirò così, colossale l' aspetto*, perchè l' Attore moderno non ha bisogno di accrescere artificiosamente il suo corpo con grandezza di maschera, di torace, e di coturni, e atteggiandosi nel modo che supponiamo fosse atteggiato l' Eroe che rappresenta, dalla verisimiglianza della figura non si discosta, e mezzi d' illusione incomparabili somministra ignoti agli antichi coll' eloquente linguaggio del volto per cui dà anima e vita, per così dire, al dialogo, e all' azione, ora coprendosi di un modesto rossore, ora facendo scintillar gli occhi di nobil ira, ora di freddo pallore imbiancando le gote, ora facendo ridere sulla sua fronte una dolce amabile serenità; non dobbiamo

dolerci finalmente del *bando totale della musica dalla tragedia*, nè della *declamazione abbassata* per questo difetto *a livello de' discorsi familiari*, perchè la musica, per servirmi delle espressioni usate dal Signor Carmignani in altro luogo della sua Dissertazione, *forma una diversione all' interesse del momento*, perchè il discorso familiare è più verisimile che il discorso cantato e perchè prende la dignità, la nobiltà, la forza proporzionata all' illusione tragica ogni volta che l' autore seppe coniare i suoi versi in modo degno della tragedia, e l' attore li pronunzia col tuonó che è proprio dell' affetto che il personaggio esprime, e dalla situazione in cui si ritrova.

È dunque erroneo il principio stabilito sui fondamenti allegati fin quì, e distrutti, che *tutte queste perdite togliendo agli scrittori il mezzo di potentemente influire sulla immaginazione degli spettatori, hanno costretto la tragedia ad usare di un artifizio maggiore di quello che avesse presso i Greci, per interessare coi suoi nudi colloquj, e che quel ch' ella dava con minor difficoltà una volta alla illusione degli occhi, e degli orecchi, dee oggi darlo con un' arte finissima alla illusione dello spirito.*

Ognuno vede come il Signor Carmignani si è scaltramente preparato a persuadere che la greca semplicità sarebbe oggidì fuor di stagione, e che Alfieri ebbe gran torto di volerla trasportar sul moderno teatro; ho dovuto perciò dilungarmi per attraversargli la strada, e per ismuovere da' fondamenti il suo fantastico edifizio onde farlo crollare.

Sorgano ingegni felici, e poco o nulla dando all' immaginazione, agli occhi e agli orecchi degli spettatori drizzino i loro attacchi direttamente al cuore, impieghino *l' artifizio maggiore*, e *l' arte finissima* nel discernere e parlare il vero linguaggio delle umane passioni, e senza deviar dalle traccie segnate da' greci maestri, e senza invidiare i mezzi loro d' esteriore rappresentazione, otterranno sicuramente il più compito effetto tragico. E non l' ottenne Racine? ma egli non disprezzò quei che il Signor Carmignani chiama *nudi colloquj* dei Greci, e pose anzi ogni suo studio nel conformarvisi. Tutta la difficoltà, specialmente della tragedia, consiste nel ricavarne i quadri dal pretto mondo reale, non *fantastico*, e nobilitarli senza alterarne le tinte primitive e originarie, in somma nell' imitar con arte la bella natura, e nel nascondere l' arte medesima che l' imita.

Ma in ogni tempo, prosegue il Signor Carmignani, *ha dovuto esistere un accordo costante tra la coltura del pubblico spirito, e la drammatica perfezione.* Se ciò fosse vero, la storia dei progressi della tragedia andrebbe di pari passo colla storia dei progressi dello spirito umano, ma invece il fatto prova il contrario. I Greci, i Romani, gl' Italiani, i Francesi, gl' Inglesi, i Tedeschi giunsero progressivamente in diversi tempi all' apice della coltura, e la vera tragedia apparve a guisa di cometa, e di sbalzo nella Grecia allo spirar del glorioso secolo di Temistocle e di Aristide, ricomparve in Francia dopo quasi tre mila anni, Roma non ne vide che l' ombra, non potè fino ai tempi nostri far

nobil mostra in Italia, giace tuttora nell' infanzia in Inghilterra e in Germania.

Quanto più un popolo ha lo spirito coltivato e sagace, tanto più i componimenti drammatici deon tendere al lor perfezionamento: così sviluppa il Signor Carmignani la sua prima asserzione, e ne adduce in prova che Omero potè co' suoi poemi giungere al colmo della gloria epica in un tempo, in cui i Greci erano ancor semibarbari, e Ossian emulare Omero e con la sua canzone il Lapone *confortar la sua Renna a traversare i diacci, e la immaginazione del poeta Saady, coltivare il giardino di rose tra le catene dell' oriental despotismo; ma Sofocle e Voltaire non portarono l'uno la greca, l'altro la francese tragedia al loro più alto grado di perfezione, che allorquando l' antica e moderna civilizzazione fu giunta al più completo sviluppo, di cui ella fosse per avventura suscettibile.* Questo però non è altro che accumulare asserzioni, scordandosi sempre le prove, e queste asserzioni possono abbagliare bensì a prima vista, ma non reggono all' analisi.

Lasciando il Bardo dell' antica Scozia co' suoi selvaggi, il Lapone con la sua Renna, e il poeta persiano con le sue rose, dirò che i Greci al tempo d' Omero non erano semibarbari, e appena potevano dirsi tali nei tempi chiamati Eroici. La moltiplicità de' Poeti che oltre Lino e Orfeo precedettero Esiodo, e Omero, la coltura delle arti tutte che non solo ai veri bisogni ma ai comodi della vita soccorrono, e le vanità e il lusso fomentano, le scienze trapiantate dall' Egitto in Grecia, e quant' altre cognizioni umane si erano pro-

pagate e diffuse sotto quel clima felice, come apparisce dall' Iliade e dall' Odissea, escludono ogni ombra di barbarismo; e se il vero spettacolo teatrale, dipendente da combinazioni e circostanze non ancora in sorte, non fu immaginato che qualche secolo dopo, gli elementi principali e sostanziali della tragedia, i movimenti delle passioni poste in conflitto, l' energico loro linguaggio in bocca ai personaggi che se ne fingevano agitati, tutto già preceduto avea Tespi, ed Eschilo. Platone chiama Omero il primo Poeta tragico, e il modello degli altri; fu da Omero ch' Eschilo trasse l' idea dell' arte tragica, come il dotto P. Brumoi ci dimostra; e Sofocle la perfezionò confrontando, ajutato dalla forza dell' ingegno suo, il disegno e i colori dei quadri d' Omero, e consultando su di essi l' oracolo infallibile della natura.

È egli vero che quando Sofocle diede l' Edipo o il Filottete, l' *antica civilizzazione* fosse giunta al più completo possibile suo sviluppo? Sofocle stesso, ed Euripide con le loro tragedie, Socrate, Platone, Aristotele con la loro dottrina, Fidia, Zeusi coi portenti dell' arte loro, Eschine, Demostene con quelli della loro eloquenza nulla poterono aggiungere alla civilizzazione degli Ateniesi? E chi mai prima del Signor Carmignani tolse a Racine la gloria di aver portato la tragedia francese al più alto grado di perfezione, per attribuirla a Voltaire? Voltaire, questo Roscio d' ogni arte, seppe alla scuola di Corneille e di Racine elevarsi talvolta fino alla sublimità del primo, e gareggiar col secondo nell' arte di muover gli affetti: ma sebbene meritò, ed

ottenne il gran vanto di averli qualche volta emulati, quello non ebbe mai di essersi fatto maggior di loro.

La coltura e la sagacità dello spirito del popolo molto dipende bensì dal perfezionamento dei componimenti drammatici; ma questi poco o nulla hanno acquistato dal giudizio del popolo per quanto colto e sagace fosse, perchè per quanto negl' intelletti volgari sian insiti i semi del vero e del bello, gli hanno pur sempre avvolti nella caligine de' pregiudizj e degli errori. Colto e sagace pure sia stato all' ultimo grado il popolo di Atene allorquando Sofocle perfezionò la tragedia greca, è ben certo che Sofocle insegnò al popolo di Atene ad apprezzar presto o tardi il vero bello ch' ei gli mostrava; ma non fu il popolo di Atene che insegnò a Sofocle a indagarlo e a discernerlo. Sappiamo a prova di quanto dissi che gli Ateniesi coronarono una mediocrissima tragedia di Filocle in concorso del capo d' opera del teatro greco, dell' Edipo di Sofocle; sappiamo che Astidama, altro oscuro tragico, nipote di questo Filocle, riportò il premio quindici volte, e che sole tredici volte l' ottenne Eschilo, sole diciotto Sofocle, e sole cinque Euripide; sebbene ciascun di loro avesse un grandissimo numero di tragedie presentato al concorso. Eppure i nomi di Filocle, di Astidama, e di molti altri applauditi Tragici fu poi condannato all' obblìo, e quelli soli d' Eschilo, di Sofocle, d' Euripide, cui dopo morte s' innalzarono monumenti e statue, trovaron posto nel libro della gloria e dell' immortalità. Corneille, Racine, e lo stesso Voltaire subirono la sorte medesima vivendo; e le scelte, benchè non popolari

adunanze teatrali di Parigi seguirono molte volte il non lusinghiero esempio del popolo ateniese.

Stabilisca ora il Signor Carmignani il teorema che *quanto più un popolo ha lo spirto coltivato e sagace, tanto più i componimenti drammatici deon tendere al lor perfezionamento.* Il Signor Carmignani a che i Romani, *inclinati in prima dal genere delle loro politiche istituzioni, e quindi da' loro militari successi, a sensazioni più macchinali, e più forti di quelle che la drammatica imitazione promette, non avevano la moderazione d' animo che l' interesse per le produzioni di spirito esige,* attribuisce il non aver essi avuto che *un' ombra di tragico teatro:* dunque comincio a conchiudere, non è vero che in ogni tempo abbia dovuto *esistere un accordo costante tra la coltura del pubblico spirito, e la drammatica perfezione.* Ma quella che adduce il nostro critico, è poi la vera ragione per cui non ebbero i Romani che un' ombra di teatro tragico, essi che opposero ad Omero un Virgilio, a Demostene un Cicerone? Non furono essi appassionatissimi per il teatro tragico e comico, malgrado *i successi militari, le feste, i circensi, i gladdiatori, il fasto corruttore, e la poca moderazione dell' animo?* Se un Demetrio tiranno, feroce e corrotto s' intenerì alla rappresentazione di una greca tragedia, e si ritirò per vergogna, onde nascondere il pianto, che gli sgorgava contro sua voglia dagli occhi, maravigliando ch' egli potesse mirar freddamente immolarsi alla sua crudeltà tanti suoi concittadini, e non serbarsi spettatore insensibile sulle finte sciagure di un finto Eroe; come mai poteva il cuor

d'un Romano esser inaccessibile al tragico terrore, e alla tragica compassione? Non fu il Siciliano Andronico dai Romani straordinariamente accarezzato, e festeggiato? Non ridevano essi follemente alle arguzie, ai sali, alle facezie di Plauto, di cui con un certo maligno livore disse Orazio:

At nostri proavi Plautinos, et numeros, et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,
Ne dicam stulte, mirati.....?

Non applaudivano ai dotti e nobili sentimenti di Terenzio? E se i Romani, per quanto gravi, trovarono piacevol pascolo nelle comiche rappresentazioni, come ci farà credere, che non potessero esser commossi dalle tragiche? Non si producevano tradotte in latino sugl'immensi teatri di Scauro, e di Marcello tutte le greche più rinomate tragedie, e non riscuoteano esse un entusiastico applauso? Perchè dunque i Romani non ebbero della tragedia che un'ombra? Perchè mai Seneca esser non seppe che un debole imitatore, o per meglio dire, copista dei Greci, per cui forse i suoi teatrali componimenti giunti fino a noi non sarebbono, se sparso di quando in quando non vi si trovasse qualche lampo sublime al greco coturno non disdicevole? Non so qual altra persuasiva risposta si possa dare fuori di quella che l'avara natura non volle far nascere in Roma un emolo d'Eschilo, di Sofocle e d'Euripide. Qual altra ragione addurrem noi della mancanza di poeti tragici in Italia? Perchè mai l'Italia, che poteva dopo il risorgimento delle lettere chiamarsi il regno d'Apollo e delle Muse, ha potuto produrre ne' suoi

bei giorni letterarj un Dante, un Petrarca, un Ariosto, un Tasso, e non un Alfieri? Per la ragione medesima per cui la Francia nel luminoso secolo di Luigi XIV è stata bensì feconda di genj ammirabili che hanno saputo brillare in ogni genere di poetico componimento, e maneggiare al par de' Greci il pugnale di Melpomene, e nessuno cui sia riuscito di nobilmente dar fiato all' epica tromba.

La mancanza assoluta di nobile e perpetuo e decente teatro, e quella ben anche più importante di attori idonei, e la divisione dell' Italia in piccoli stati sono le cagioni addotte da Calsabigi dell' avvilimento della tragedia in Italia. Il dotto Muratori ne trovò un' altra nell' attrattive della musica che affezionarono soverchiamente gl' Italiani al melodramma, e a questo rivolsero i loro sforzi d' ingegno. Il Signor Carmignani l' attribuisce all' esser mancato all' Italia il mezzo *di riunire in uno locale medesimo un numero sufficiente di spiriti sagaci e severi, che alla squisitezza del gusto riunissero tutta la esattezza della critica, necessarj elementi della tragica perfezione.*

L' esame di queste opinioni richiederebbe una Dissertazione a parte, e mi allontanerebbe dal mio scopo: perciò lo tralascio, e osservo unicamente che al nascere d' Alfieri tutte queste cagioni esistevano, ed altre molte n' erano sopravvenute: eppure egli seppe aprirsi la strada alla gloria per la carriera disastrosissima della tragica poesia. Se dunque prima di lui non ebbe l'Italia un poeta tragico di lei degno, ciò addivenne da che non nacquero prima uomini di egual tempra che ab-

biano voluto, fortemente voluto, fortissimamente voluto, come volle Alfieri.

Il Signor Carmignani alla infelicità dell' Italia oppone la fortuna ch' ebbe la Francia = « I Francesi, dic' egli, » con una lingua povera di attitudini poetiche, che » più che ai voli della immaginazione, si presta alla » precisione del raziocinio, avendo in una grande ca- » pitale (resa dall' ascendente di una Corte potente il » centro di ogni genere di spiriti culti ed esercitati) » *un giudizio permanente e sicuro de' teatrali componi-* » *menti*, poterono portare i germi drammatici da noi » tolti, quasi scintilla del fuoco sacro di Prometeo, » a quel grado di altezza e di perfezione di che essi » così a ragione si gloriano » =.

A questo *giudizio permanente e sicuro* debbono dunque i Francesi la loro gloria teatrale! Ma la storia del loro teatro smentisce pienamente questa opinione. La Sofonisba del Trissino generò in Francia il genio tragico: Mairet imitandola, diede la prima tragedia regolare; ma il cattivo gusto de' suoi tempi la deformava tutta quanta: eppure fece strepito per cinquanta e più anni. Il genio tragico era nelle fasce, e col Cid di Corneille, comparve gigante: ma tutti sanno la disgustosa lotta che sostenne Corneille contro *gli spiriti culti ed esercitati* di cui la *Corte potente* di Ludovico XIII, o per meglio dire del Cardinale di Richelieu *era centro*. Corneille fece conoscere la buona tragedia, Racine la perfezionò: ma le tragedie, delle quali più si gloriava, e che sono di fatto i suoi capi d' opera, Britannico, Fedra, Atalia non ebbero successo a principio. Atalia, la di-

vina Atalia per vent' anni fu disprezzata; l' ingiustizia cui soggiacque Britannico e Fedra fu passeggiera, e riparata assai presto: ma per Atalia, dice La-Harpe (1), l' acciecamento fu universale e durevole; e gli occhi del pubblico non si apriron che molto tempo dopo che quei di Racine si eran chiusi. Qual è dunque *il giudizio permanente e sicuro de' teatrali componimenti* che rese capaci, Corneille di creare, e Racine di perfezionare la tragedia in Francia? Moliere ebbe la sorte di Racine. Per non dilungarmi di troppo, mi conterò di riportare uno squarcio dell' Abbate Geoffroi, moderno Commentator di Racine (2).

---

(1) Lycée.

(2) Feuilleton du Journ. des Déb. 19 vendém. an. 11.

— « Dans les plus beaux jours du Règne de Louis XIV, dans » le siecle du génie, de la politesse et du goût, le public pré- » féra une farce grossière à un chef-d'oeuvre d'art et de délica- » tesse. Le *Misantrope* ne fut supporté qu'à la faveur du Fagotier. » Molière vit sa pièce la plus parfaite abandonnée au bout de trois » jours', et son *Médecin malgré lui* courut pendant trois mois; la » *Femme juge et partie* balança le succès du *Tartufe*. Pourquoi donc » nous vanter l'esprit, la finesse, le bon ton qui distinguaient » alors la Cour et la ville? Il parait que la fleur des agréables de » Versailles, et la bonne compagnie de Paris n'avaient pas, à » cette époque, le tact plus délicat que ne l'ont aujourd'hui les ci- » toyens de la courtille et le peuple des boulevards. Quel scanda- » le! Comment justifier ce siècle à jamais mémorable, de son ad- » miration pour le burlesque de Scarron, et de sa froideur pour » l'excellent comique de Molière? Accablé par les faits, je n'ai » rien de mieux à dire, si non que les grands hommes du siècle de » Louis XIV ont trouvé la nation infectée du plus mauvais goût, » et qu'il leur a fallu du tems pour le combattre: chacun de

Venendo il Signor Carmignani a parlare d' Alfieri come scrittore drammatico, comincia a dipingerlo come se fosse non un uomo del mondo nostro, ma della Luna, di Giove o di Saturno; e in tuono decisivo afferma ch' egli non ha livellata la *natura de' mezzi drammatici da lui impiegati al modo con cui si sente, ma a quello con cui si dee una volta sentire; che il dramma d' Alfieri non parla, e non agisce sul modello de' drammi esistenti, ma sul modello che il suo spirito si è fatto della tragedia, e che dove gli altri hanno talvolta fatto*

» leurs chefs-d'oeuvres a lutté contre la barbarie, contre la pré-
» vention du public pour des sottises accréditées. Il faut donc di-
» stinguer deux époques dans ce beau siècle; la première, encore
» couverte de ténèbres, où l'on apperçoit quelques flambeaux qui
» s'efforcent de dissiper les ombres de la nuit; l'autre, où la lu-
» mière, enfin victorieuse, répand de toutes parts ses rayons. Le
» génie a précédé le goût; et les chefs-d'oeuvres des grands écri-
» vains ont réformé l' opinion. Le public du siècle de Louis XIV
» a donc sur nous l'avantage d'avoir, après quelques moments
» donnés à la comparaison, reconnu et senti le beau; tandis que
» nous, depuis long-tems investis de ces chefs-d'oeuvres, nous
» sommes devenus insensibles à leur mérite; la lumière qui a
» fait ouvrir les yeux aux hommes de ce tems-là, nous a rendus
» aveugles; ils admiraient des platitudes lorsqu'ils ne connaissaient
» rien de mieux; nous les admirons par réflexion et par choix;
» ils étaient ignorans et barbares; nous sommes blasés et cor-
» rompus; nous revenons aux inepties, aux bouffonneries igno-
» bles que nos ancêtres avaient abandonnées pour un meilleur
» genre; et c'est après cent ans d'examen, que nous préférons au
» *Misantrope*, le *Portrait de Cervantes* » —.

Ecco *il pubblico giudizio permanente e sicuro dei teatrali componimenti*, cui dal Signor Carmignani si attribuiscono i progressi del teatro francese.

scendere il dramma alla portata del pubblico per cui scrivevano, Alfieri ha voluto elevare il pubblico fino al suo dramma. A distruggere il prestigio di queste magiche parole, basta trascrivere le parole d'Alfieri a Calsabigi ove presenta l'idea generale delle sue tragedie. = *La tragedia di cinque atti*, dic' egli, *pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori, o spettatori; la tragedia di un solo filo, ardita, rapida, per quanto si può, servendo alle passioni che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce per quanto la natura lo soffra, calda quanto era in me; questa è la tragedia ch'io se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita* =. La natura dei mezzi drammatici impiegati da Alfieri non è diversa certamente da quella dei mezzi impiegati dagli antichi, e dai moderni buoni tragici, e il modo con cui si sentirà, e si dovrà sentire, è invariabile come l'indole primitiva del cuore umano. È vero però che l'effetto delle sensazioni, benchè costante sia il modo con cui si produce, varia secondo la diversa disposizione in cui gli uomini si trovano nel riceverle; ed è perciò che gli uni sentono più, gli altri meno, ed ora più, ora meno, e che gli oggetti medesimi fanno talvolta in uomini diversi una diversa impressione, ed anche in un uomo medesimo in diversi tempi, come i medesimi cibi in diverso stomaco, o nello stomaco stesso diversamente agiscono nello stato di salute e in quello d'infermità. Le passioni delle quali Alfieri ha saputo riem-

pir l' animo de' personaggi delle sue tragedie sono conformi alle nostre, e ci agitano nello stesso modo, non con eguale violenza: ma se non sentiamo oggidì come sentivano gli antichi, come forse in un certo delirio della sua immaginazione sperava Alfieri, che avrebbè sentito il futuro popolo italiano, sarà un difetto in Alfieri di aver sulla scena rappresentato Timoleone, Bruto, Icilio, quali ce li dipinge la storia, e di aver posto in bocca loro gli alti magnanimi sensi che gli sembrarono proporzionati alle loro azioni? Qualora non si dimostri che il carattere dato ai suoi eròi è inverisimile, e che lo è pure il linguaggio che parlano; la lode di essersi elevato a tanta altezza sarà maggiore, quanto maggiore sarà la distanza fra i tempi suoi, e quelli ch'egli descrisse. Doveva egli forse avvilire i suoi personaggi per proporzionarli, dirò così, all' avvilimento degli animi di coloro che avrebbono ascoltate le sue tragedie? Come si può dire che *il drumma d' Alfieri non parla e non agisce sul modello de' drammi esistenti, ma sul modello che il suo spirito si è fatto della tragedia?*

Per analizzar questa idea difficile a intendersi e a concepirsi, applichiamola a qualche tragedia. Eschilo nelle Coefore, Sofocle, Euripide nell'Elettra, Voltaire nell' Oreste, hanno trattato il soggetto medesimo che tratta Alfieri nella tragedia sua, che porta il nome di Oreste: quali sono le differenze di linguaggio e d' azione che passano fra tutti questi drammi esistenti? Tutti hanno conservato il soggetto quale dalla Mitologia fu descritto, tutti hanno preparato una consimil catastrofe, e l'hanno sciolta con un consimile disviluppa-

mento, tutti hanno voluto dare ai loro personaggi il carattere che credettero conforme al soggetto, tutti li fecero parlare il linguaggio che riputarono conforme al loro carattere, tutti si studiarono di eccitare compassione e terrore: ma Sofocle, senza dare alla sua Elettra una forma diversa da quella delle Coefore, seppe ordir la sua tela in diverso modo; Euripide, esprimendo nei medesimi personaggi le passioni medesime, diede loro parole e frasi diverse; Voltaire proponendosi di trasportar sulla scena francese le bellezze della scena greca, tenne dietro all'orme di Sofocle: ma volendo raffazzonare l'Elettra di Sofocle e adattarla al gusto francese, fece egli pure un nuovo impasto, e così la copia cessò di essere conforme al modello, e direm noi, che ciascun di questi tragici fece parlare e agire il suo dramma sul modello che il suo spirito si era fatto della tragedia? No. Dopo Eschilo, che si può dir veramente il padre della tragedia, tutti lavorarono sul modello medesimo, che è quanto dire, tutti corsero alla meta istessa per l'istesso sentiero; sebbene calcando orme diverse, e facendo ciascuno, chi passi d'uomo, chi di gigante, chi più veloci, chi più tardi, chi più retti, e chi più tortuosi secondo le loro forze, e il diverso grado di ardore che gli animava. Se non possiam dire che i nominati poeti, per non essere imitatori o copisti l'uno dell'altro, si fecero un modello a parte, perchè lo direm noi d'Alfieri, che fu forse fra tutti il più fedele osservatore delle regole tragiche stabilite? La poesia e la pittura si danno mano, *pictura poësis*, e il modello generale della pit-

tura è invariabile. Tutti i pittori hanno eguali modelli a imitare: Raffaello, Michel' Angelo, Giulio Romano, Tiziano, Correggio, Albani, tutti dipinsero sembianze e attitudini d' uomini e donne, e talvolta s' incontrarono nella scelta de' loro soggetti; eppure ne vennero maniere e scuole diverse, per cui si dice la maniera di Raffaello, di Michel'Angelo, di Giulio Romano, la scuola di Tiziano, del Correggio e dell'Albani. La maniera, per esempio, di Raffaello è sua propria, o per meglio dire, le sue maniere sono tutte sue: ma direm noi, ch' egli si formò un modello ideale e fantastico della pittura delle umane sembianze? Quelli fra i suoi scolari che non seppero formarsi una maniera particolare, lo imitarono, chi più, chi meno servilmente, e si dice questo quadro è della prima, seconda o terza maniera di Raffaello, questo pittore era scolare di Raffaello. Ma se fra gli scolari di questo portento di natura e d' arte alcuno se ne trovò che diede alle sue figure un colorito o un atteggiamento, per cui ne risultò una maniera sua propria, si potrà dire, ch' egli si è fatto un nuovo modello di quel genere di pittura?

Alfieri si prefisse lo scopo cui mirarono i veri tragici antichi e moderni, e dei medesimi mezzi generalmente si valse: ma nello sceglierli e nel maneggiarli non consultò che se stesso e la natura; e questo è il carattere di quel che chiamasi oggidì uomo di genio: egli sdegnò di essere scolare sempre, e volle farsi maestro, ma maestro, non di un' arte tragica nuovamente dal suo spirito immaginata, ma dell' arte tragica

qual era e qual doveva essere per universale consentimento. La natura diede in ogni tempo agli uomini di genio un' impronta, che li staccasse per così dire dal comune degli uomini; ed essi questa impronta scolpirono in ogni opera loro: ma per quanto tra di loro talvolta stranieri appariscano, pure se si considerano attentamente, figli si riconoscono della madre istessa e dello stesso latte nodriti. Se Alfieri ha sdegnato di far *discendere il dramma alla portata del pubblico* italiano, e ha voluto *elevare il pubblico fino al suo dramma*, la mira fu nobile, e degna di lui, perchè ciò prova ch' egli si curò meno di piacere che di giovare, procurando di strappar dal fango gli animi avviliti, e di trarli all' aria pura, a costo di non essere così presto applaudito e pregiato, perchè non subito gli occhi, dall' ignoranza e dall' errore affascinati, sgombrano la caligine che impedisce loro di ravvisare il vero bello, e il cuore corrotto e guasto non è scosso che lentamente dai sentimenti magnanimi e generosi, o tardi arriva a sentirli e a gustarli. Questo è lo scopo che il vero tragico dee prefiggersi per non render la tragedia un passeggiero e frivolo divertimento, ma un' utile scuola di morale sublime e salutare qual era ai tempi di Eschilo e di Sofocle.

Ma perchè mai rimproverare ad Alfieri di non aver voluto essere servile imitatore o copista dei tragici poeti che lo precedettero? Il Sig. Carmignani ve lo dice assai chiaro = perchè *nella serie incalcolabile de' mezzi dell' arte essa ha regole invariabili come quelle della natura, e queste regole primarie sono determinate dallo*

scopo del dramma, che è quello d' interessare senza rivoltar la ragione =.

Alfieri riconobbe più che ogni altro che l'arte drammatica avea regole invariabili, e riconobbe altresì che queste regole invariabili erano quelle appunto, che da Aristotele fino a noi sono state riconosciute e approvate, e ne fu più che ogni altro rigoroso e fedele osservatore. Egli riconobbe pure che lo scopo del dramma è quello d'*interessare senza rivoltar la ragione*, e le sue riforme tendono precisamente ad assicurare l'*interesse* drammatico, evitando le inverisimiglianze che rivoltano la ragione, nè fin quì vi è motivo di far rimproveri al tragico da Asti, ma il Sig. Carmignani conchiude, che *non sembra che i sentimenti ai quali è annesso l' effetto drammatico, sieno per subire rivoluzione sì grande giammai da doversi dipartire di molto dalla economia de' mezzi usati fin quì per produrlo.*

Queste parole sono enimmatiche al solito: e se dobbiamo persuaderci che il Poeta non può sperar di produrre l' effetto drammatico senza uniformarsi all'*economia de' mezzi usati fin quì*, era d' uopo spiegarci cosa intendeva il Sig. Carmignani per *economia de' mezzi*: ma se Alfieri sdegnando di essere imitatore, o copista se n'è dipartito, e invece di valersi dei mezzi *usati*, ha preso sopra di se di ricorrere ai mezzi da *usarsi*; converrà esaminare non solo se egli abbia prodotto o no l' effetto drammatico, ma se l' effetto drammatico, qualora sia mancato alle sue tragedie, sia mancato precisamente perchè Alfieri si è dipartito *dall' economia de' mezzi usati fin quì.*

Frattanto ci sia permesso di dimandare al Sig. Carmignani, come mai il *teatro drammatico* essendo *una creazione nuova*, com' egli ci disse a principio, *uomini, avvenimenti, passioni, linguaggio, tutto facendo d'uopo creare, e tutto facendo d'uopo proporzionare alla natura del mondo fantastico in cui le persone del dramma vengono introdotte*, come mai, dissi, il Poeta drammatico debba, o possa oggidì uniformarsi precisamente all' *economia de' mezzi introdotti fin quì?*

L' idea di *creazione* e di *mondo fantastico* m' indica uno spazio immensurabile: quella d' economia di mezz da cui non si possa o debba dipartire, m' indica quella di un limite, di un cancello che m' imprigiona, che m' incatena; se, com' egli pur dice, *la serie dei mezzi dell' arte è incalcolabile*, perchè non potrà l' arte dipartirsi dall' economia de' mezzi usati fin quì? L' economia dei mezzi finora usati è forse il *non plus ultra* dell' economia dei mezzi che la natura, miniera inesausta, può presentare al genio per interessare il cuore, e destar il sentimento della compassione, e del terrore? Vedremo se nel decorso della dissertazione critica del Sig. Carmignani ci riesce di trovar la risposta a queste dimande che sembrano nascere naturalmente e spontaneamente dalla sua maniera di ragionare.

Eccoci dunque all' esame delle *novità pericolose* scoperte dal nostro critico nei piani, nell' azione, nei caratteri, nel dialogo, e nello stile delle tragedie d' Alfieri. Dissi delle novità pericolose, perchè delle utili non si fa motto: ma se il desir non erra, troverem noi queste ultime, e per meglio dire dimostreremo che

Calsabigi, e Cesarotti non s' ingannarono allorchè credettero di averle trovate, e se non sono fallaci i principj d' arte drammatica ch' ebbero per ormai venticinque secoli la sanzione dei dotti, dimostreremo altresì, che bellezze, e pregi sono molte di quelle novità cui piacque al Signor Carmignani chiamar difetti.

§. II.

Della Drammatica Originalità d'Alfieri.

Lo scopo primario d' Alfieri *fu la originalità* . . . . L' arte *non ha già fatto con lui un sol passo, ma si è a perdita d' occhio dilungata dal punto in cui la trovò* . . . Pare che il Sig. Carmignani avrebbe dovuto con queste sentenze chiudere la sua Dissertazione, non incominciarla, perchè ora asserisce, e non prova: allora avrebbe potuto credere di aver provato. Alfieri sdegnò di farsi copista, e volle aver nel dipingere il conflitto delle grandi passioni umane una maniera sua propria, come l' ebbe Raffaello, e Michel' Angelo nel dipinger le umane sembianze: ecco la sua originalità. Se egli con questa sua maniera dissimile da quella di altri Scrittori tragici seppe del pari eccitar compassione e terrore, perchè biasimarlo di aver ricusato di calcar le orme altrui? Non ebbero Eschilo, Sofocle, Euripide, nello scriver tragedie, una maniera diversa, e non ottennero presso a poco egual lode? *Una fingendi est ars*, dice Cicerone, *in qua praestantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus, qui omnes inter se dissimiles fuerunt; sed ita tamen ut*

neminem sui velis esse dissimilem; una est ars, ratioque picturae. Dissimillimi tamen inter se Zeuxis, Apelles, Aglaaphon; neque eorum quisquam in arte sua deesse videtur. Et si hoc in his quasi mutis artibus est mirandum, et tamen verum, quanto admirabilius in oratione et lingua quae cum in iisdem verbis sententiisque versetur, summas habet dissimilitudines? Non sicut alii vituperandi sint, sed ut ii quos constet esse laudandos, in dispari genere laudentur: idque primum in poëtis cerni licet, quam inter se Æschylus, Sophocles, Euripides dissimiles sint, quamquam omnibus par poene laus in dissimili scribendi genere tribuatur.

Per decider se l' arte drammatica abbia fatto con Alfieri alcun passo, o siasi dilungata dal punto in cui la trovò, convien prima che sia deciso se i mezzi nuovi impiegati da lui per giungere allo scopo tragico siano buoni o cattivi; ed è questo il punto essenziale della nostra questione; se i mezzi impiegati da Alfieri sono nuovi e buoni, le sue tragedie saranno senza fallo altrettanti nuovi e buoni modelli forniti all' arte, onde avanzarsi al compiuto suo perfezionamento.

Dopo aver sentenziato in tal guisa, il Signor Carmignani prosegue con altre generali proposizioni, e decide che « L' uomo straordinario, che o per la forza » del proprio carattere, o per quella del proprio genio » abbandona il già detto, e il già fatto, e fa, e dice » da se .... (ove fu mai, e ove si trova, o può tro- » varsi un uomo di questa tempera?) soggioga neces- » sariamente la stima universale, sia per l' ascendente » che ha sull' animo degli uomini la novità, sia per

» quello più forte eziandio, che si concilia il corag-
» gio di così fatte intraprese »

I più rari ingegni conosciuti, quelli che chiamansi Genj, e Genj originali, fecero certamente *da se*, perchè di nessuno vollero farsi servili imitatori, ma si potrà dire che abbandonarono il *già detto*, *e il già fatto*? Supponiamo quest' uomo raro, siccome si tratta d' uomo straordinario, e siccome può fare e dire bene e male; così dobbiamo supporre che faccia o straordinariamente bene, o straordinariamente male. Supponendo ch' egli dica o faccia straordinariamente bene, come chiamerem noi quest' uomo? Un grand' uomo, un uomo di genio; e allora non v' ha dubbio che soggioga necessariamente la stima universale; ma non è certo, nè per la novità del lavoro, nè per il coraggio che mostrò nell' intraprenderlo: suppongasi che dica o faccia straordinariamente male, come chiameremo costui? Uno stravagante, un pazzo: e non ho mai sentito dire che uno stravagante, e un pazzo *soggioghi la stima universale* per l' ascendente della novità, o pel coraggio d' intraprendere. Si risponderà forse che l' ascendente della novità, e l' ascendente più te che si concilia il coraggio di una difficile [illegible]presa, può coprire i difetti e far nascere la stima universale in favor dell' uomo straordinario per quanto male egli dica o faccia, purchè abbandoni il *già detto e il già fatto*, *e faccia e dica da se*? Ma questo sarebbe un paradosso inesplicabile. Un componimento bizzarro, che chiamisi poema epico o tragedia, accozzato in un modo contrario ai veri principj dell' arte sarà nuovo senza fallo, ma non soggiogherà

la stima universale ai lavori perfetti e al vero merito riserbata. *L' ascendente che ha sull' animo degli uomini la novità* è un sentimento frivolo, passeggiero, è il baglior del lampo che affascina un istante gli occhi, ma la vista non toglie. Se un pazzo che sogna d' esser poeta, e volendo essere un nuovo Omero, un nuovo Virgilio, e battendo una strada diversa da quella di questi due sublimi ingegni, accozzando pensieri strani, stravolte immagini, partorirà il mostro d' Orazio, rideranno i Pisoni, e gli spettatori con loro; e lungi dall' ammirare il suo coraggio, copriranno di disprezzo e di scherno la sua follìa stravagante. La storia letteraria ci avverte che opere mostruose e strane furono talvolta anche universalmente applaudite; ma ne accusa altresì la barbarie dei tempi o la depravazione del gusto, e soggiunge che tosto nell' obbrobrio sepolte rimasero e nell' obblio. Il vanto di aver soggiogata la stima universale in tempi di perfezionata civilizzazione, non l' ebber mai che ingegni distinti con opere divenute modelli, e sacre alla immortalità. Se Alfieri l' ottenne, non all' ascendente della novità, non a quello che concilia il coraggio della sua intrapresa ei lo deve; ma al sentimento costante universale dello straordinario suo merito; sentimento comprovato dagli applausi che da cinque e più lustri riscuotono le sue tragedie, e dalle moltiplici *edizioni* che tuttavia se ne fanno.

« La ragione e la esperienza (prosegue il Critico)
» hanno altronde dimostrato, che una originalità *di*
» *soverchio affettata ha sempre nociuto nelle arti imi-*
» *tative alla loro vera perfezione;* e anche allorchè,

» senza questa affettazione di originalità, la sola forza
» propria del genio ha portato alcuno al sommo del-
» l'arte, senza che le ne sia derivato tal danno; questo
» supremo punto di altezza è sempre stato circondato
» di pericoli, per chi ha voluto seguirne le tracce. »
Se per questa *originalità affettata* s' intende la smania di singolarizzarsi, che spesso invade l' uomo debole e presuntuoso, ognuno si persuade ch' ella è dannosa; ma se avvien che la forza del proprio genio porti *alcuno al sommo dell' arte*, questi sicura scorta diventa per chi con magnanimo ardire ne segue le tracce, ed è poi come la stella polare, o la bussola regolatrice per l' incerto navigante, come la face d' Ero per l' animoso nuotator d' Abido.

Havvi nelle arti imitative, dice il Sig.r Carmignani, *un termine, che mentre fissa il vero bello e il vero sublime, è a un contatto immediato col difforme e col nojoso. Guai a chi oltrepassa questo confine!* Anche questa proposizione ha bisogno di qualche commento, senza di cui potrebbe essere malamente applicata.

L' idea del bello e del sublime è innata in noi, si sente da tutti; ma non si può spiegar con parole. Gli esempi la mostrano, ma sono anche talvolta fallaci; perchè non sempre ciò che taluno trova bello o sublime, un altro lo trova tale; sebbene vi siano in ogni arte imitativa alcuni modelli universalmente belli o sublimi riputati. Sarà dunque impossibile di fissare i veri caratteri del bello e del sublime? Credo di no; e mi pare che siano già stati fissati. Le produzioni delle arti imitative non sono che finzioni formate per opera prin-

cipalmente della nostra immaginazione. Parlando di questa, ecco ciò che ne dice il sagacissimo Condillac (1) = *Toutes ses fictions sont bonnes lorsqu'elles sont dans l'analogie de la nature de nos connaissances ou de nos préjugés* = Sembrami che questa proposizione contenga un senso vastissimo = *Mais dès qu'elle s'en écarte*, prosegue egli, *elle n'enfante plus que des idées monstrueuses et extravagantes. C'est là, je crois, ce qui rend cette pensée de Despreaux si juste* :

» Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,
» Il doit régner par-tout et même dans la fable.

Ciò basti per ora su questo articolo, perchè dovremo ritornarvi fra poco.

Allorchè si oltrepassa il confine del bello e del sublime, dice il Signor Carmignani essere necessario, *che la critica regoli i passi dell' arte imitativa* : fin quì va bene, e l' intendo ; *ch' essa accennando le bellezze, che possono senza pericolo essere di modello, e di norma agli altri, additi quelle che bisogna rispettare, come patrimonio esclusivo del genio, e che non è lecito di toccare sotto pena di perdersi* : ora non l' intendo più, e mi par di sentire dal tripode d' Apollo la Pizia proferire con voce altitonante gli oracoli di Delfo.

Il dominio di cui le arti imitative possano sperar la conquista, mi sembra immenso, come il regno della natura. Le bellezze della natura sono incalcolabili, e la esperienza de' secoli che accompagna i progressi dello

---

(1) Condill. Essai sur l'orig. des connaiss. hum. 1.re part., sect. 1.re, ch. 10, §. 90.

spirito umano ce lo dimostra. Il tesoro delle naturali bellezze è coperto da un denso velo misterioso: ogni uomo di genio ne strappa un lembo; ma un uomo di genio può egli dire a quei che vengono dopo di lui: ecco le bellezze che niuno vide prima di me, ecco quelle di cui posso farvi partecipi; serbo queste per me, le dichiaro mio patrimonio esclusivo, lungi da esso, o profani, di balze e di precipizj lo circondai; se osate toccarlo v' inabisserete? La critica è destinata a separar le bellezze vere dalle apparenti e false, e ad impedire che la studiosa gioventù inesperta non prenda le une per le altre, o le une con le altre non confonda: ma non capisco la distinzione fra le bellezze che *possono senza pericolo esser di modello*, e quelle *che non è lecito di toccare senza pericolo di perdersi.* Scendiamo dalle nuvole e veniamo in terra. Sono noti i contrassegni del bello e del sublime, e lo furono sempre, o per meglio dire il bello e il sublime fu riconosciuto e sentito in ogni tempo, siccome ne furono riconosciuti i confini, allorchè taluno lo fece degenerare, ossia allorchè taluno, sforzandosi di produrre il bello e il sublime, per mancanza d' arte o di gusto, produsse il deforme o il nojoso: ma chi ha mai fissato, chi ha potuto, o potrà fissare il *non plus ultra* del bello e del sublime? Prima di Omero, i tratti i più belli, i più sublimi di Lino, e d' Orfeo furono certamente riguardati come il *non plus ultra del sublime* e del bello: ma dopo Omero altri tratti più belli e più sublimi fecero pomposa mostra nell' Iliade, e nell' Odissea; e oscurando i precedenti, provarono

che il bello e il sublime poteva avere più vasti confini, ed estenderli. Se Virgilio non ha superato Omero, se il Tasso non ha superato Virgilio, chi può decidere che col trascorrer degli anni o de' secoli non sorgerà un Genio portentoso che s' alzi al di sopra dei Genj che ora primeggiano, e d' Omero istesso?

Le bellezze chiamate inimitabili sono le prime che la buona critica offre all' imitazione come le più atte a destare il fuoco divino del Genio. Badate bene però, ella soggiunge, a ben fissare la via che tennero questi modelli dell' arte; perchè accanto al semplice sta il triviale e il basso, accanto al sublime il gigantesco, accanto al patetico il languido, accanto all' armonioso il turgido e il gonfio. Poi per rendere efficace l' avvertimento, e additare i precipizj che fiancheggiano il buon sentiero, mostra le opere de' mal accorti ingegni presontuosi, che sprezzando le buone regole e i dettami del buon gusto, dall' orme deviarono dai Genj originali segnate, e volendo salir tant' alto quanto questi, rotolarono negli abissi. Credo di aver così sviluppato il vero senso di quel verso che intese diversamente, e citò il nostro Critico:

Ultima prona via est, et eget moderamine certo.

Certamente il Programma dell' Accademia di Lucca che invitava i Letterati italiani ad *esaminare lo stile e le novità utili o pericolose, che Vittorio Alfieri da Asti ha introdotto nella tragedia e nell' arte drammatica, era diretto a rendere un importante servigio all' arte*: ma per adeguar quest' ottimo intento, invece di lambiccarsi il cervello a trovar difetti indistintamente nelle

tragedie d'Alfieri; conveniva, scordandosi il merito dell' Autore come poeta, riguardarlo come, direi quasi, precettore d' arte drammatica; ed esaminar se le sue riforme potevano o no migliorar la moderna tragedia. Alfieri ha indicato egli stesso le riforme o novità, se così piace chiamarle, ch'egli nelle sue tragedie ha introdotte, e ha esposte altresì le ragioni che lo determinarono a introdurvele. Volendo sostenere che novità sono queste nocive o pericolose, conveniva combatter prima le ragioni del riformatore, e giustificare gli antichi mezzi da lui riprovati e tolti. Venendo poi all'applicazione delle contrarie teorie, non bastava il dire, e nemmeno il dimostrare che Antigone, Ottavia, Timoleone sono cattive tragedie; ma conveniva dimostrare che le tragedie d' Alfieri sono cattive tutte: e nemmeno questo bastava, ma conveniva dimostrare ch' erano cattive tutte per cagione delle riforme o novità introdottevi. In questa guisa si sarebbe reso all' arte il servigio importante cui mirava il Programma dell' Accademia di Lucca: ma il Signor Carmignani ha preferito un diverso metodo, e vedremo fra poco se ha conseguito il medesimo fine.

Ritorniamo alla originalità d' Alfieri, cui ci richiama il filo della critica Dissertazione. S' incomincia dal rimproverare al Calsabigi la follia di paragonare, *il tragico italiano* coll' *Eschilo inglese*; e si dice primieramente che *questo era già un ritrattarsi sul pregio d'originalità al primo accordato allorchè diceagli con Orazio*.

..... Dixisti insigne recens, et adhuc
Indictum ore alio;

e si aggiunge poi *che il paragonare Alfieri con Shakespeare è un avvicinar tra loro le cose essenzialmente contrarie ; è un mettere in confronto gli edifizj degli Etruschi colle masse colossali delle Alpi : è un paragonare le opere dell' arte con quelle della natura* ; ma convien supporre che mentre che il Signor Carmignani così scriveva fosse tradito dalla memoria , e più non si ricordasse delle espressioni del Signor Calsabigi = *Shakespeare ha una maniera stravagante , rozza , selvaggia: ma dipinge al vivo , al vivo rende i caratteri e le passioni de' suoi personaggi. Noi tragici non ne abbiamo , ond' ella non ha potuto imitar alcuno de' nostri. Non veggo neppure imitati costantemente da lei nè i Greci, nè i Francesi ; mi servirò dunque per definir lei della espressione usata da Tiberio per Curzio Rufo : CURTIUS RUFUS VIDETUR MIHI EX SE NATUS. Ella è nata da se , ed ha creata una maniera tutta sua ; e prevedo che la sua formerà fra noi la prima scuola. Che se meditando attentamente , voglio pure trovarci qualche paragone ; parmi che a luoghi , e per l' energia , e per la brevità , e per la fierezza a Shakespeare più che a qualunque altro rassomigliare si debba. Per darne una prova, permetta ch' io trascriva alcuni passi di questo Poeta tali e quali , altre volte senza impegno , e per solo studio mio , in versi o in prosa gli ho tradotti. Si rileverà da questi , mi lusingo , non esser lontana dal vero la mia opinione* (1) =. Il Signor Calsabigi in sostanza altro non volle dire, e non disse,

(1) Calsabigi , lettera ad Alfieri.

se non che Alfieri *a luoghi* era *energico*, *breve*, *fiero come Shakespeare*, e lo era in certo modo sul fare di Shakespeare. Ov'è la contraddizione sul pregio d' originalità accordato ad Alfieri? Chi dicesse che Racine è talvolta sublime come Corneille, e che Voltaire è talvolta tenero come Racine, toglierebbe forse a Racine e a Corneille la gloria d' esser poeti originali? Il Signor Calsabigi non si contentò di asserire, ma volle provare riportando alcuni squarci di scene di Shakespeare da lui tradotti. Per provare che non ha luogo il paragone, il Signor Carmignani doveva mostrarci che Alfieri è sempre tanto *languido*, tanto *diffuso*, tanto *umile* quanto Shakespeare è *energico*, *breve*, *e fiero*. In questo, e non in altro modo poteva persuaderci che Calsabigi era caduto in un errore massiccio.

Si vede che il Signor Carmignani volle prendere da ciò occasione di fare a suo modo il ritratto d'Alfieri e quello di Shakespeare, per tirarne poi le predilette sue conseguenze; e nemici noi delle idee false e stravolte che tendono a spargere confusione e disordine nella letteratura, lo seguiremo anche in questa sua digressione, benchè ci sembri per il suo tema inconcludente. Osserviamo in prima, che mettendo *in confronto* gli *edifizj degli Etruschi colle masse colossali dell'Alpi*, il paragone non corre: ma il confronto fra le opere *dell' arte e quelle della natura*, ove siano tra loro analoghe, è ottimo; perchè l' arte non fa che imitare la natura adornandola, e le buone opere dell' arte non sono che copie fedeli delle opere della natura abbellite: questo pensiero sarà meglio schiarito in appresso.

Tutto è disordinato, tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande nel Tragico inglese. Il caos era naturalmente grande, ma era naturalmente brutto, naturalmente orribile; e un tutto *disordinato* e *greggio* non inspirerà mai, per quanto mi pare, che l'idea disgustosa del caos. Volendo fare un elogio nuovo e sbardellatissimo di Shakespeare, il Signor Carmignani sembra prendere il tuono e lo stile Shakespeariano, allorchè Shakespeare è disordinato e greggio, e dice che la *immaginazione* di questo autore *non ha altri limiti che quelli della natura, mi sembra più dominare che imitare*: che *talvolta Shakespeare sprezza questi limiti per estenderli, che si getta negli spazj immensi di un maraviglioso, che soggioga, atterrisce e annichila ec. ec.*, ma con questo veramente nuovo accozzamento d'espressioni magiche, egli mi porta tant'alto ch'io non vedo, non sento, non capisco più nulla, ed è impossibile ch'io risponda: per mia ventura però anche in lui si verifica il proverbio, che *chi troppo in alto sale cade repente*; ed eccoci al piano. *Il cuore*, soggiunge egli, *è tanto più commosso, quanto meno la trascuratezza, con cui egli sembra tutto trattare, mette in diffidenza dell' artifizio.* Se Shakespeare, secondo il Signor Carmignani, *SEMBRA* tutto trattare con trascuratezza per non mettere in *diffidenza* dell'*artifizio*: dunque il Signor Carmignani ammette in Shakespeare un *artifizio*, un artifizio grande, e tanto più grande quanto è più occulto; e in questo senso ne fa un bellissimo, benchè semplice elogio. Non v'è maggior lode per qualunque coltivatore delle arti imitatrici di quella che contiensi in quel verso del Tasso:

L' arte che tutto fa, nulla si scopre.

Ma m' ingannai a partito nel significato che diedi alle espressioni del Signor Carmignani, e non m' avvidi che la mia interpretazione lo metterebbe poscia in aperta contraddizione. Egli volendo spingere Shakespeare alla sommità dell' Olimpo, lo chiamò tutto *natura*; e volendo far piombare il povero Alfieri nel profondo del Tartaro, lo chiamò tutt' *arte*. Eccone la prova in ciò che segue = *All' incontro tutto segue in Alfieri il compasso dell' arte. La riflessione vi prende sempre il luogo della immaginazione .... La originalità di Shakespeare deesi dunque alla natura, quella d' Alfieri all' arte: Shakespeare è stato ciò che la sua immaginazione gigantesca lo ha fatto. Alfieri è stato ciò che ha voluto essere. Il primo non ha conosciuto nè regole, nè limiti: il secondo ha tutto subordinato al sistema ch'egli erasi formato de' limiti, e delle regole della drammatica imitazione.*

Affinchè dal conflitto di due diverse opinioni si possa conoscere qual' è la vera, quale la falsa, è d'uopo fissare il principio, da cui, l'opinione che si analizza, deve partire per esser vera, perchè un' opinione può esser falsa, o perchè si fonda sopra un falso principio, o perchè si fonda sopra una conseguenza da un principio vero malamente dedotta.

Dimanderò dunque dapprima, se può darsi bello poetico, figlio unicamente di natura, o figlio unicamente d' arte? La questione è decisa da un buon giudice, da Orazio:

Natura fieret laudabile carmen, an arte,

Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

L' arte non basta al poeta ove l'estro manchi, l'estro non basta ove non sia dall' arte coltivato e diretto, e per produrre opra di lode degna, convien che natura ed arte s'accordino insieme, onde soccorrere chi l' intraprende. Se dunque Shakespeare ed Alfieri qualche cosa di grande o di sublime produssero, nè l' uno alla natura unicamente lo deve, nè l'altro unicamente all'arte.

Come agisce in noi l' immaginazione, e come riceve ajuto dall' arte? Questione è questa importante e non difficile a risolversi.

La prima operazione dell' intelletto, prendendo il linguaggio dei Metafisici, è la *percezione*, ossia quella impressione che i sensi tramandano all' anima quando sono percossi da qualche oggetto, impressione che non sappiamo esprimere, e di cui la riflessione sola ci fa concepir l' idea. La riflessione ha la forza di conservare nello spirito nostro le percezioni anche nella lontananza degli oggetti che le produssero. Di queste percezioni conservate si forma una catena che abbiamo poi la facoltà di svolgere, di sciogliere e di riattaccare a modo nostro; e questa facoltà si chiama *immaginazione.* Essa o per lo stimolo della volontà nostra, o per esterno impulso non solo dispone, combina le percezioni esistenti e vive, ma quelle ancora che dormono, per dir così, e sono sopite, risveglia ed eccita; facendone un sempre nuovo accozzamento, e dando loro una forma sempre varia e nuova. Da ciò ne risulta l' *analisi*

che consiste nella composizione e decomposizione che facciamo delle nostre idee, e nel confronto delle une colle altre, e questa ci conduce allo scoprimento dell' affinità maggiore o minore che hanno fra di loro, e a quello di altre nuove idee che possono generare. Questo modo con cui l'intelletto opera, ci prova che la immaginazione ha per compagna sempre la riflessione, perchè l'immaginazione non è in movimento e non esercita il suo potere che quando si ferma attentamente ora sopra uno, ora sopra un altro oggetto, ora sopra diversi oggetti a un tempo che la *memoria* le richiama; e la maniera di fermarsi da se stessa alternamente sopra diversi oggetti, o sopra le diverse parti di un solo oggetto chiamasi *riflessione.* Queste semplici nozioni bastano per intenderci sul significato de' vocaboli, senza ingolfarci negli ideologici laberinti. Il regno della immaginazione è immenso quanto quello della natura: ma l'intelletto umano per trascorrerlo tutto non è da tanto; e secondo il diverso scopo a cui tende, una sola provincia per lo più preelegge, e più velocemente vi spazia, e vi s'interna, quanto più egli è vigoroso, caldo, audace. La immaginazione nelle arti imitative ha per iscopo il bello, ma come l'ottiene? Per formare i suoi quadri o le sue finzioni essa raccoglie lineamenti e colori in quella parte del regno della natura ove drizzò il volo; che è quanto dire, risveglia uno sciame di percezioni, o idee d'oggetti di una data specie non più presenti, e a suo modo poi li combina. Ma basta forse che le combini come più le riesce o le aggrada perchè il bello ne nasca?

Abbiamo detto di sopra, ed è assioma incontrastabile che non v'è di bello che il vero = *Rien n'est beau que le vrai* = Convien dunque che il finto dall'immaginazione, ossia l'accozzamento delle percezioni o idee da essa risvegliate, sia conforme al vero. E quando è che può dirsi tale? Quando è analogo, dice Condillac, alla natura delle nostre cognizioni, o *de' nostri pregiudizj;* perchè vi son le cose assolutamente vere, quelle cioè che sono nella natura, e le cose assurde e ridicole che tengono luogo delle vere, allorchè i nostri pregiudizj fanno sì che come vere le riguardiamo. Ottenuto il vero, avremo noi sempre ottenuto il bello? Nemmeno. Non v'è di bello che il vero, ma ciò che è vero non sempre è bello. La verità nuda non piace sempre, ed ha per lo più bisogno d'essere adornata, e la immaginazione deve scegliere con avvedutezza, e distribuirle gli addobbi che più le sono adattati per apparir aggradevole e seducente. Tale è una bella donna cui fanno d'uopo abbigliamenti e fregi, onde sia dato tutto il risalto possibile alle sue bellezze.

Les seuls ouvrages de l'art, dice Elvezio, *dont la perfection suppose une imitation exacte de la nature, sont le portrait d'un homme, d'un animal, d'un fruit, d'une plante etc. En presque tout autre genre, c'est dans une imitation embellie de cette même nature que consiste la perfection de ces ouvrages* (1).

Racine, Corneille, Voltaire, prosegue lo stesso autore, *mettent-ils un héros en scène? ils lui font dire*

---

(1) Helvet. Esprit.

de la manière la plus courte, la plus élégante, et la plus harmonieuse, précisément ce qu'il doit dire. Nul héros cependant n'a tenu de tels discours.

Invano la immaginazione d'un uomo, per quanto acume d'ingegno in lui si supponga, tenterebbe di giungere a sì ardua meta con le sole sue forze originali o naturali, benchè soccorse dalla riflessione e dall'analisi che sempre più o meno accompagnano la mente allorchè si prefigge di pingere il vero conosciuto, come allorchè va in traccia del vero che l'avara natura tiene ancora gelosamente nascosto = *Nec rude quid possit video ingenium* =: è forza consultar l'arte, ossia quelle che chiamansi *regole dell'arte.*

Cos'è dunque l'arte nel particolare significato di questo vocabolo, o per meglio dire, cosa sono le regole dell'arte? Sono il codice dell'umana esperienza in un dato genere d'imitazione, sono il sentimento del bello metodicamente manifestato, sono l'espressione del buon gusto universale. Come si formarono queste regole? Le arti imitative ebbero un procedimento conforme a quello delle arti ispirate dai primitivi umani bisogni. La combinazione di una moltiplicità d'idee in certe date circostanze produsse i primi imperfetti tentativi; l'esperienza, l'imitazione, l'emulazione li andò a poco a poco migliorando e perfezionando. Ma chi rivelò ad Omero le regole dell'epopea, a Eschilo quelle della tragedia? Quanti Poeti precedettero Omero, di cui s'ignora perfino il nome? Quanti altri, di cui la tradizione serbò i nomi, e per questi nomi una specie di culto ed idolatria, quantunque le opere che gl'il-

lustrarono siano rimaste preda del tempo? Lino di Calcide, Orfeo e Tamiri di Tracia, Mosco ed Eumolpo Ateniesi, Anfione e Melampo d'Argo furono Poeti celebratissimi, e vissero prima della guerra di Troja. Sono noti i primi passi che fatti aveva l'arte drammatica prima d'Eschilo, ed egli stesso riconoscea la sua gloria dall'imitazione che avea fatta de' maestosi e commoventi quadri d'Omero. Dopo alcuni secoli Aristotele filosofo profondo osservò, e si assicurò che fra le migliaja di tragedie prodotte, e riprodotte sul teatro di Atene, l'Edipo, e il Filottete erano quelle che avevano eccitata la più perfetta illusione tragica, e volle indagarne la ragione. Analizzando, per così dire, il cuore umano nell'indole sua naturale, scoprì le molle che più servivano ad irritarlo, a dilatarlo, a ferirlo; e scoprì pure qual era il modo di toccare efficacemente queste molle, e di metterle in movimento: applicò i suoi pensieri all'Edipo, al Filottete di Sofocle, e riconobbe che il successo di queste tragedie doveva attribuirsi a certi dati mezzi d'effetto costante impiegati da Sofocle principalmente, e ne fece l'esposizione riducendogli in precetti o regole di poetica teatrale. Fu in questo modo, *diss'egli*, che Sofocle nelle sue più applaudite tragedie seppe destare alternatamente compassione e terrore, e fece crescere a gradi questi sentimenti fino all'intero disviluppamento della catastrofe: i suoi successori, che più o meno si attennero alle leggi istesse ch'ei si prescrisse, più o meno toccarono il segno, e quei che le violarono produssero un disgustoso effetto contrario: le mie filosofiche osservazioni mi accertarono

che sono queste leggi invariabili, perchè leggi dettate dalla natura: osservatele, o voi ch'entrate nell' istesso agone, se volete conseguir la corona ch' egli ebbe. L'esperienza d'alcuni secoli persuase che Aristotele non si era ingannato; ed Orazio conformò la sua dotta poetica a quella di Aristotele. Dopo altri secoli l' esperienza, e lo studio del cuore umano confermarono le osservazioni del greco filosofo, e Despreaux, e Gravina non fecero che schiarire e raccomandare le regole d'Aristotele e d' Orazio, sanzionate oggidì dall' universale consentimento, e riguardate come infallibili. Che sono dunque più precisamente quelle che chiamansi regole dell' arte? Sono le unanimi, le costanti osservazioni fatte per il decorso di due in tremila anni dai maestri, dai coltivatori, dai conoscitori dell' arte. Potrebbesi dire perfino che sono il grido della natura, e del cuore; la natura, prendendo il linguaggio di queste regole, dice all' imitatore suo: questo è il lembo che dei afferrare per discoprire le mie bellezze: il cuore dice al Poeta tragico: è questo il lato ove per commovermi, per agitarmi dei drizzare i tuoi colpi e raddoppiarli.

Sarà dunque necessario per far opra di poesia perfetta aver letto ciò che sulla poetica scrissero Aristotele, Orazio, Despreaux, Gravina, Muratori, o alcuno di loro? Non è questa la conseguenza che deriva dal fin quì detto; ma credo si possa affermare che non esiste componimento poetico perfetto, e non esisterà mai ove siano violate le poetiche leggi essenziali, da alcuno di que' maestri raccolte o sviluppate. Abbiamo molte opere insigni, e nel suo tutto defor-

mi e mostruose, dirà taluno, ove si vedono le più aperte contravvenzioni a queste leggi medesime. Dante, Shakespeare, Milton, o non le conobbero, o le sprezzarono, e ottennero nulladimeno immortale e sublime gloria; ma facile è la risposta. Dante e Milton conobbero gli antichi modelli ove le regole dell'arte erano osservate, e li conobbe anche Shakespeare: dunque le regole dell'arte non furono ad essi ignote. Nei poemi loro se l'invenzione, o il complesso è mostruoso, molte parti sono ammirabili e bellissime, e non ciò che vi si ravvisa d'informe, di rozzo o di stravagante acquistò loro celebrità e gloria; ma ciò che vi si trova di grande o di sublime: ora il mostruoso de' loro poemi che non piace, e per cui sarebbero rimasti oscuri nell'obblio, non sarebbe tale se non fossero state violate le regole dell'arte; e il grande, il sublime non sarebbe tale se le regole dell'arte non fossero state osservate. Le conobbero dunque, ripeterò, e le osservarono nelle parti belle delle loro opere, o per averle trovate scritte, o per averle riconosciute nei modelli antichi, o per averle per finezza d'intendimento e di gusto rintracciate. La sagacità di certi ingegni privilegiati supplisce talvolta alla esperienza de' secoli, e anche talvolta un certo istinto fa loro indovinare ciò che altri con un lungo studio a stento indagarono e scopersero: ma è sempre vero che nella generazione del bello, natura ed arte si danno la mano, e l'una senza l'ajuto dell'altra non arriva a produrlo.

Che Shakespeare abbia anch'egli conosciuto gli antichi modelli, lo manifestano le sue tragedie medesime

di soggetto antico, quali sono Coriolano, Giulio Cesare, Cleopatra; e se conobbe gli antichi storici, non v' è motivo di credere che conosciuto non abbia altresì gli antichi filologi.

Molto mi sono dilungato nel richiamare alcuni principj assai noti; sebbene nella Dissertazione del Signor Carmignani oscurati, o resi incerti e ambigui: ma ognuno vede quanto con questa scorta agevol mi sia di mettere in piena luce gli errori gravi, e alla gioventù perniciosissimi, che dal nostro critico sono dettati.

Ora è d' uopo farsi un' idea giusta della tragedia dell' Eschilo inglese, e riferire il giudizio che finor ne fu dato; ma siccome fuvvi, anche fra i più rispettabili letterati, chi troppo disprezzò Shakespeare, e chi troppo lo innalzò; e l' attenermi al giudizio de' primi sarebbe di leggieri attribuito all' impegno mio di confutare la Dissertazione del Signor Carmignani che ne fece un elogio tanto pomposo; così mi giova trascrivere le parole di un luminare in letteratura più autorevole per il Sig.r Carmignani d' ogni altro; e questi è Voltaire; Voltaire ch' egli riguarda come quei che portò la tragedia in Francia al più alto grado di perfezione *di cui era suscettibile*; Voltaire conoscitore perfetto dell' idioma inglese, e dell' inglese letteratura; Voltaire partigiano di Shakespeare, di cui molte volte si appropriò le più ricche spoglie; Voltaire infine che imitando Shakespeare osò trasportar sulla scena francese le Ombre, e trascriverò le parole dettate da Voltaire in quell' occasione medesima, in cui egli tentò di giustificare il mezzo tragico dell' Ombre, esagerando l' effetto che pro-

ducevano, o a suo credere, dovevano produrre l'Ombre introdotte da Shakespeare sulla scena inglese = *Je suis bien loin*, dice Voltaire nella sua lettera al Cardinal Querini, *Je suis bien loin assurément de justifier en tout la tragédie d'Hamlet*; *c'est une pièce grossière et barbare, qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de France, et d'Italie. Hamlet y devient fou au second acte, et sa maîtresse devient folle au troisième; le prince tue le père de sa maîtresse feignant tuer un rat, et l'heroïne se jette dans la rivière. On fait sa fosse sur le théâtre; des fossoyeurs disent des quolibets dignes d'eux, en tenant dans leurs mains des têtes de morts; le Prince Hamlet répond à leur grossièretés abominables par des folies non moins dégoûtantes. Pendant ce tems-là un des Acteurs fait la conquête de la Pologne. Hamlet, sa mère, et son beau père boivent ensemble sur le théâtre; on chante à table, on s'y querelle, on se bat, on se tue: on croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage yvre* =. È forse questo ciò che il Signor Carmignani battezzò per *naturalmente grande*? Anche questo ci entra di certo, perch' ei disse che non qualche cosa, ma *TUTTO è naturalmente grande nel tragico inglese*. Sono forse questi *gli spazj immensi di un maraviglioso che soggioga, atterrisce ed annichila*?

Mais, prosegue Voltaire, *parmi ces irrégularités grossières qui rendent encore aujourd'hui le théâtre anglais si absurde et si barbare, on trouve dans Hamlet, par une bizarrèrie encore plus grande, des traits sublimes dignes des plus grands génies. Il semble que la*

nature se soit plûe à rassembler dans la tête de Shakespeare ce qu'on peut imaginer de plus fort, et de plus grand, avec ce que la grossièreté sans esprit peut avoir de plus bas, et de plus détestable. Amleto è una delle più vantate tragedie di Shakespeare, quella di *Macbet* è ordita sul medesimo gusto: le streghe, e gli spettri vi primeggiano, e formano tutta l' orditura, e così possiam dire di Riccardo III, di Giulietta e Romeo ec., morti violente, assassinj, cataletti, patiboli, rabbia da cani mastini, brutalità da postribolo, scherno mostruoso, trivialità da bettola, prosa, verso ec., e a luoghi a luoghi il sublime di Longino: vi sono errori innumerabili, e pensieri inimitabili, *faults innumerable and troughts inimitable.* Ecco Shakespeare, non secondo l' idea che ce ne siam noi capricciosamente formata, ma secondo quella che se ne formarono anche i più entusiastici suoi partigiani, e gl' Inglesi stessi.

Ritorniamo finalmente al Signor Carmignani, e facciamo l' applicazione dei principj sopra dilucidati. Il bello poetico non s' ottiene senza che l' arte venga in ajuto della natura; se l' arte è la face che mostra il buon sentiero, e la guida che impedisce alla fantasia di perdersi nel deforme, e nel mostruoso, si reca una lode somma ad Alfieri, allorchè si dice che in lui *tutto segue il compasso dell' arte.*

Allorchè il Signor Carmignani dice che *la originalità di Shakespeare deesi alla natura, quella d' Alfieri all' arte*, egli allude certamente alle grandi bellezze che si ammirano nelle tragedie di questi due Autori, bellezze proprie, che non ricavarono da altri, in una pa-

rola originali : ma se il bello poetico non è il semplice e nudo bello naturale, ma il bello naturale che l'arte atteggiandolo , e ornandolo fece spiccare ; è un paradosso egualmente strano il dire che l' originalità di Shakespeare si dee tutta alla natura, e quella d' Alfieri si dee tutta all' arte. Forse i bei versi , le sublimi immagini , le concettose risposte scaturirono di slancio dall' infiammato cervello di Shakespeare, spontaneamente e , per così dire , senz' opra sua, come sgocciola talvolta l' inchiostro dalla penna che troppo s' intinse nel calamajo ? Abbiamo veduto che l' immaginazione forma i suoi quadri di qualunque natura sieno per mezzo della riflessione e dell' analisi.

Shakespeare è stato ciò che la sua immaginazione gigantesca lo ha fatto: Alfieri è stato ciò che ha voluto essere. Che significano queste gravi enimmatiche espressioni ? S' avvide lo stesso Signor Carmignani della loro stranezza , e ne fece il commento in una nota. Ecco le sue parole = *E chi è, dirà taluno , che faccia tragedie senza volerlo ? Quando io dissi che Alfieri è stato ciò che ha voluto essere in contrapposto a Shakespeare, che ho detto essere stato ciò che la natura lo ha fatto, io ho inteso di definir bene la indole d' un genio e dell' altro. Il tragico inglese fu portato come l' autore italiano dal genio suo alla imitazione drammatica: ma il primo si abbandonò interamente a questo suo genio; il secondo lo volle sforzare a un atteggiamento dato: ciò ch' egli ha accennato nella sua risposta al Signor Calsabigi con quelle espressioni veramente alfieresche:* « *DA QUEL GIORNO VOLLI , E SEMPRE VOLLI , E* » *FORTISSIMAMENTE VOLLI* ».

Questo commento dimostra che il Signor Carmignani intese male i detti d' Alfieri, e pessimamente definì l'indole di Shakespeare e d' Alfieri. Questi due rari ingegni furono entrambi da principio egualmente rivolti dal genio loro all' imitazione drammatica: ma l' uno era semi-rozzo, semi-feroce, e semi-barbaro; l' altro dirozzato quanto l' educazione ricevuta, e i luoghi e i tempi nei quali viveva portavano; e perciò fiero bensì, ma senza ferocia; non colto forse quanto era d' uopo, ma niente barbaro; il primo destinava le sue tragedie a un popolaccio rozzo affatto, feroce, barbaro, eccessivamente superstizioso; il secondo non potea esporre le sue, che al giudizio di gente ammaestrata già da moltiplici drammatici modelli, sensibile ed irritabile, ammollita, delicata. Il primo dotato d' acume, e sagacità vide bensì che il naturale, e perciò vero e semplice, era il migliore; ma lo trovava languido, fievole: e siccome non ne risentiva egli stesso che languide e fievoli impressioni, e giudicò che vano sarebbe l' offrirne i quadri a coloro cui unicamente prefiggevasi di piacere; così non pensò più che ad alterarne il disegno e i colori. Il secondo si formò presto, e naturalmente l' idea del bello, dirò così, assoluto, ne sentì egli la forza, credette che i concittadini suoi fossero disposti a sentirla, o almeno sperò di poterli disporre a gustarne le attrattive. Vollero entrambi, sempre vollero, fortissimamente vollero, e si affaticarono e sudarono, perchè entrambi sapevano o sentivano, che senza stento alla gloria, figlia del buon successo, non si perviene.

Chi può dire che Shakespeare per arrivare ad essere qual ei fu, non abbia sudato quanto Alfieri sudò? Scartabellò meno libri di certo, per imparare la propria lingua, scelta, pura, elegante, e per formarsi sugli antichi modelli uno stile purgato, netto, dignitoso: ma meditò egli meno per aprirsi le vie del cuore e per indagar come poteva introdursi in quello de' suoi nazionali, conformando alla loro indole le combinazioni de' suoi quadri drammatici? Alfieri colle forze naturali del genio suo poco secondate dall' arte, che poco conosceva, rapidamente schiccherò la Cleopatra, e fu straordinariamente applaudito; ciò lo fece accorto di quanto poteva dal vigor del suo genio ripromettersi, e tutta misurò coll' occhio della mente la carriera che poteva percorrere. La distanza dai suoi primi passi alla meta, cui aveva diritto di aspirare, era smisurata: ma l' arduo e lungo cammino non lo spaventò; e laddove un mediocre ingegno si sarebbe recato a gran vanto l' applauso passeggiero che ottenne la sua Cleopatra, ei l' ebbe a sdegno; altri si sarebbe contentato di simili palme, e curato non si saria che d' accrescerne il numero: egli debolezza riputò il compiacersene, e spronato da quell' acuto e vivo pungolo di magnanima ambizione che formò sempre i grandi uomini, risolvette di porsi in viaggio, e per quanto bronchi e spini e scogli e dirupi incontrasse, non si arrestò, nè indietro rivolse il passo. Una mente privilegiata può essere da se stessa produttrice feconda d' alti pensieri inimitabili; ma per esprimerli degnamente convien che implori l'ajuto dell' arte. I poeti formarono le lingue e lo stile;

non le lingue e lo stile i poeti: ma poichè col decorso de' secoli si sono perfezionate le lingue, e fissati, e stabiliti i modelli dello stile, l'acquisto delle scelte, poetiche, nobili espressioni, dei bei modi del dire, della grave e maestosa, o elegante e leggiadra forma di accozzarli, di combinarli, opra ella è dello studio e di uno studio penoso, lungo, spiacevole, cui solo si presta quanto fa d' uopo chi anela per mezzo dei letterarj lavori alla immortalità. Questo studio fu quello che, come egli manifesta nel racconto della sua vita, lo fece gemere, impallidire sui modelli anche più nojosi di purò italico idioma; e fu la smania di combinare nel miglior modo possibile i raccolti, scelti vocaboli e le scelte frasi, e di farne l'applicazione ai suoi drammatici componimenti, che la vita sua logorando gli fece svolgere instancabilmente gl'italiani, e i latini esemplari di poetico stile: e se egli quattordici anni dice di aver impiegati a ripulire, a limare le sue tragedie; si dirà perciò che figlie furono dell'arte sola più che dell'impeto del suo genio; mentre sappiamo egualmente da lui che in poche ore, e viaggiando talvolta le ideava, e in pochi giorni le sceneggiava, e facea in prosa l'impasto del dialogo intiero? Ecco spiegato ciò che intese Alfieri con quelle memorabili espressioni: *Da quel giorno volli, e sempre volli, e fortissimamente volli:* e se fosse questo il luogo, si potrebbero esse applicare a tutti i più sublimi, e nobili ingegni. Chi diede a Racine il suo stile inimitabile? Lo stesso studio instancabile; ed egli pur *volle*, *sempre volle*, *fortissimamente volle*, egli che due anni impiegò nel li-

mar la sua Fedra, e senza di ciò non sarebbe l'immortale Racine. Shakespeare abbandonandosi *interamente al suo genio, e non conoscendo nè regole, nè limiti*, non generò che mostri da spaventare i fanciulli e le balie, e da *rivoltar la ragione:* ed è per questo che rappresentazioni produsse non tollerabili nemmeno, al dir di Voltaire, *par la plus vile populace de France et d'Italie;* ed è per questo che si direbbe esser le opere sue *le fruit de l'imagination d'un sauvage yvre.* Alfieri *sforzando il suo genio a un atteggiamento dato* (non ricusando io di adottare il linguaggio del Signor Carmignani) e tutto *subordinando al sistema ch' egli erasi formato de' limiti, e delle regole della drammatica imitazione*, generò tragedie, e vere tragedie, come tali riconosciute, e degne che come tali si riguardino e si ammirino. La tragedia d'Alfieri è un edifizio di greca architettura; la tragedia di Shakespeare è un edifizio gotico, e come tale lo raffigurano gli scrittori inglesi più parziali di questo lor tragico, e fra questi il celebre Pope, che ne fece quanto poteva l'apologia. In questo senso, non in altro si potrebbe dire che *potrebbero ambi citarsi come modelli di due opposti estremi nell'arte drammatica.*

La tragedia di Shakespeare è una notte umida, buja burrascosa, che presenta strane meteore non più vedute, e nelle cui tenebre strisciano di quando in quando fulgidissimi lampi: questi lampi, piacciono, ravvivano, abbagliano, perchè somigliano la più viva luce meridiana; ma fanno sempre più desiderare il bel giorno limpido, e sereno. Gli squarci sublimi di Shakes-

peare sono perfettamente d'accordo colle regole dell'arte: ma qual è il sentimento che ci risvegliano? Dirò quello che hanno risvegliato in me sempre. Peccato, mi fa esclamare, che un uomo, cui natura fu liberale tanto, anzi prodiga, abbia disprezzato le regole e i limiti dell'arte, in vece di seguitarle e trattenervisi come in questo luogo o in questa scena! Forse, egli avrebbe, camminando nel buon sentiero, oscurata la fama di Sofocle e di Euripide, e sarebbe egli stato, e forse sarebbe tuttora, il primo modello di tragica imitazione: ma in vece siamo costretti ad ammirare piuttosto ciò ch' egli poteva essere che ciò ch' egli è stato.

Di quai *spiriti sagaci* parla il Signor Carmignani allorchè dice, che *se in Shakespeare il dramma manca qualche volta il suo scopo, ciò accade in faccia agli spiriti sagaci, i quali si piccano di non volere essere illusi che fino a un certo segno?* Cosa intende egli per lo *scopo del dramma*, cui Shakespeare manca appena *qualche volta*, e non in faccia a tutti, ma soltanto in faccia agli *spiriti sagaci?*

Quanto allo scopo del Dramma ce lo additò egli al §. 1. della sua dissertazione, ove disse: = *Ma nella serie incalcolabile de' mezzi dell'arte, essa ha regole invariabili, come quelle della natura; e queste regole primarie sono determinate dallo SCOPO DEL DRAMMA, che è quello d'interessare SENZA RIVOLTAR LA RAGIONE.* Quando è che Shakespeare interessa il cuore senza rivoltar la ragione? Quando egli accoppia l'arte con la natura, e conosce *regole e limiti*: ma ciò ben di rado si verifica. Quanto agli spiriti sagaci, il Signor Carmignani intende

sicuramente parlare di quei d' Inghilterra, non di quelli di Francia e d'Italia; perchè in Francia e in Italia per il dramma di Shakespeare sarebbero spiriti sagaci anche i macellaj: perciò disse Voltaire parlando del tanto famoso Amleto, che *c'est une pièce grossière et barbare qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de France, et d' Italie.*

All' incontro Alfieri ha subordinata la illusione a una severa regolarità, nemica dichiarata della fantasia. = Ecco il gran teorema su cui s' aggira la Dissertazione del Sig. Carmignani: ecco la massima falsissima e perniciosissima che vorrei aver cento bocche per confutare. = La regolarità nemica della fantasia, guerra alle regole: il Signor *La-Motte* in Francia, uomo per altro di sommo spirito, ebbe la bizzarìa di singolarizzarsi nello stesso modo; ma non ne riportò che scorno e derisione: *il n'a pas fait fortune*, dice Voltaire. Oggidì tutti i saputelli che molti frontispizj si affaticarono a svolgere nelle biblioteche, e ne trassero una infarinatura enciclopedica, ci assordano col dire che le regole sono le tiranne del genio, che il genio se le forma da se, e a suo modo, e cosè simili: ma la stoltezza di quelle dicerie è stata da me già sovrabbondantemente dimostrata. Aggiungerò ora poche parole. Cos'è la fantasia? La potenza immaginativa. Che fà nella mente nostra la potenza immaginativa? Risveglia, richiama, accumula, combina le percezioni e ne forma immagini, quadri, finzioni in somma d'ogni specie. Che fanno le regole? Impediscono forse che la potenza immaginativa tesaurizzi, per così dire, quanto può e vuole, che voli finchè ha

lena ovunque le piace? No certamente. L' arte colle sue regole non altro fa che mostrarsi alla immaginazione che si ha schierata innanzi una infinità di lineamenti, di tinte, di colori, e dirle: questi convengono a questo quadro, e questi no; questo è l' impasto che deve farsene, evitando quest' altro; insegna a scegliere, non impedisce di raccogliere: è dunque la fida consigliera, la guida della fantasia, non la sua *dichiarata nemica.* Le regole non son ceppi per il genio, son ale.

La massima poi del Signor Carmignani, che per lo *scopo dell' arte non vi ha dubbio che converrebbe preferire di divenire talvolta lo scherzo di una immaginazione disordinata, che schiavi di una fredda regolarità*, è del pari una massima inconsideratissima. Che produce una *immaginazione disordinata*? Sfingi, chimere, mostri in somma. Che produce la *fredda regolarità*? Corpi di ottimo disegno, ma inanimati. I mostri fanno paura o ribrezzo, i corpi senz' anima illanguidiscono chi li mira. Può darsi che taluno preferisca di essere scosso, ancorchè disgustosamente: ma si tratta quì dello scopo dell' arte, ed io cantando la palinodia, credo, di poter francamente asserire che gli scherzi di una immaginazione disordinata che potrebbero chiamarsi più o meno tratti di pazzia, in vece di commovere fanno ridere, e rovinano l' arte, mentre gli aborti stessi della fredda regolarità ne accelerano gli avanzamenti. Imitando i mostri non si producono che opere mostruose: imitando i corpi inanimati, ma ben torniti e ben fatti, s' impara il perfetto disegno, e per arrivare allo scopo non resta che a rinvenire le tinte e i colori. Appli-

chiamo il mio pensiero al fatto e alla tragedia, e la mia asserzione sarà pienamente dimostrata. La Sofonisba del Trissino era l' opera di una fredda regolarità: i drammi degli Spagnuoli e degl' Italiani prima del Trissino erano l' opera di una fredda regolarità: queste non servirono che a render più dense le tenebre del teatro di Francia, e la Sofonisba del Trissino fu l' aurora del genio: essa produsse la Sofonisba di Mairet, e la Sofonisba di Mairet fu la scintilla elettrica che scosse il genio addormentato del sublime Corneille, padre della buona tragedia francese.

Il gran corollario del Signor Carmignani al secondo paragrafo della sua Dissertazione, è questa gravissima sentenza = *Le bellezze in Alfieri sono grandi senza esser drammatiche.* Rimontiamo sempre alle definizioni. Che s'intende per *bellezze drammatiche*? Il bello che commove, eccitando nell' anima compassione e terrore. Confessa il Signor Carmignani che nelle tragedie d'Alfieri, *di questo Autore, di cui l' Italia sì a buon dritto si gloria*, vi sono bellezze *grandi*, e non ve n' ha trovato alcuna atta a destar nell' anima compassione, e terrore? Nel decorso di questa confutazione spero di trovarne io qualcheduna, e di poter dimostrare che è veramente drammatica in tutta la forza di questo termine.

Questo secondo paragrafo non è in sostanza che una seconda introduzione; e qualora si trovi ch' io troppo mi sia dilungato in esporre teorie generali, e nel considerare Alfieri in astratto, basterà per iscusarmi il riflettere, che ho così anticipatamente risposto alle vaghe, inconcludenti proposizioni del Signor Carmignani, che

egli dice e ripete, e frigge e rifrigge sul preteso *spirito sistematico* d' Alfieri, sul preteso suo *modello intellettuale della tragedia*, sulla legge ch' ei si è data di *camminare sopra* una *linea matematica*, sul *rigore assoluto della regola fatale alle bellezze delle arti imitative*, e infinite simili. Ho creduto di abbreviare il cammino, invece di allungarlo; e spero si riconoscerà che non vi era altro mezzo per riuscirvi.

§. III.

Dei Piani drammatici d' Alfieri.

Il Signor Carmignani si scaglia coraggiosamente contro *lo spirito sistematico*, *l' astrazione* e il *rigore assoluto della regola*. « Alfieri, poi dice, ha nei suoi piani » drammatici aspirato ad una perfezione, e a una re» golarità presso che intellettuali..... Egli non lavorava » colla guida della esperienza teatrale, ma sopra un » modello intellettuale ch' erasi fatto della tragedia. » Ecco il perno, sopra il quale si regge la mole della sua critica; e incominciando a ragionar delle tre unità, racchiude in una nota le sue censure sull' unità di luogo e di tempo. « Alfieri ch' erasi mostrato rigido osservator » di ogni drammatico lusso, a costo di circondarsi di » difficoltà, sembrava aver contratto l' impegno di ri» spettare scrupolosamente la regola delle tre unità. Ma » dal modo con cui vi si è piegato, si può arguire » ch' egli ebbe un' idea più speculativa che drammatica » di questa regola. Essa è anche talvolta una catena » ch' egli strascina, più che un limite del verosimile in

» cui si tenga. Ciniro nella Mirra, ordina che l'imeneo della figlia, per risparmiar tempo, si celebri in casa, e non al pubblico tempio; mentre poi se ne spende moltissimo in cerimonie ed inni. Il rispetto per la locale unità è un po' troppo affettato in quei detti di Ciniro:

» . . . . In copia incensi
» Fumino or dunque in su i *recati altari.*

» Allorchè l'azione è trasportata dal luogo, ov'è cominciata, ad un altro, l'autore è cauto di far traspirare dalle parole de' suoi personaggi, che il tragitto non è in grande distanza. Filippo, ordinando la prigionia del figlio, dice ai satelliti suoi:

» . . . . Della quì *annessa* torre
» Entro al più nero carcere si chiuda. »

Il Signor Carmignani attenendosi al programma dell'Accademia di Lucca, avrebbe dovuto prima di tutto osservare, se ciò che ad Alfieri egli rimproverava è mero difetto o novità; perchè il fermarsi ai difetti, di cui scevra mai non suol essere opera d'uomo, difetti che non partono da un nuovo, erroneo sistema dell'autore, difetti che comuni furono ad altri che lo precedettero, e anche ai primi maestri dell'arte, è un allontanarsi dal tema. Non si può chiamar novità se non ciò che Alfieri fu il primo a introdurre come da lui creduto migliore di ciò ch'era stato precedentemente praticato dagli altri Scrittori drammatici: ma il Signor Carmignani si affaticò nel porre a lambicco, per così dire, le tragedie d'Alfieri, onde trarne, s'era possibile, ogni mendo; e non si direbbe ch'egli non si prefisse già di far progredire l'arte dram-

matica, ma di far retrocedere la fama del nostro gran Tragico. Io, passo passo, gli terrò dietro. Confessa egli che Alfieri *sembrava aver contratto l'impegno di rispettare scrupolosamente la regola delle tre unità*, e volle effettivamente rispettarla, e non v' ha dubbio che la rispettò, meno l' unità di luogo che leggiermente violò in tre delle sue tragedie: « Quanto alla regola delle tre » unità, dice Alfieri (1), mi pare che nè per ombra » pure non vi sia stata violata mai quella principalis- » sima, e sola vera unità che posta è nel cuore del- » l' uomo: la unità d' azione. » *Ed oso io qualificarla di principalissima, e di sola vera; perchè quando altri narra o fa vedere un fatto qualunque, chi ascolta non vuole nè vedere, nè udir cosa che lo disturbi da quello. L' unità di luogo è violata in queste tragedie tre volte; nel quint' atto del Filippo, nel quarto e nel quinto dell' Agide, e nel quinto del Bruto Secondo. Quella di tempo non vi è stata infranta, se non leggiermente, di rado, e in tal modo da non potersene accorgere quasi nessuno; non vi si trovando mai offesa la necessaria verisimiglianza.* =

Fu dunque inopportuna la critica relativa alla unità di luogo e di tempo; perchè Alfieri volle sempre rispettarla, e in quasi tutte le sue tragedie la rispettò con rigore, mentre spesso la violarono i Greci, compreso Sofocle; la violarono i Francesi, fra i quali frequentemente il gran Corneille e Voltaire, e talvolta anche lo

---

(1) *Parere dell' Autore. Sceneggiatura, in fine.*

scrupolosissimo Racine: ma non fu questa critica solamente inopportuna, fu anche ingiusta.

Ben disse Alfieri, quando qualificò la unità dell'azione di *principalissima e sola vera*; perchè non fu mai violata impunemente, mentre tuttavia signoreggiano sul teatro parecchie tragedie, ove la unità di luogo e di tempo, almeno nel suo rigore, manca evidentemente, cominciando dal famoso Cid di Cornéille, fino alla Semiramide di Voltaire. Nessuno ha condannato finora un cambiamento di scena fra un atto e l'altro, quando il tragitto da uno ad un altro luogo non interrompe l'azione, ma serve col medesimo filo a continuarla. = *Quant à l'unité de lieu*, dice Corneille (1), *je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote, ni dans Horace . . . Nos anciens* « qui faisaient parler leurs rois en place publique » donnaient assez aisément l'unité rigoureuse de lieu à » leurs tragedies. Sophocle toute-fois ne l'a pas observée » dans son Ajax, qui sort du Théâtre à fin de chercher » un lieu écarté pour se tuer, et s'y tue à la vue du » peuple: ce qui fait juger aisément que celui où il se « tue, n'est pas le même que celui d'où on l'a vu » sortir, puisqu'il n'en est sorti que pour en choisir un » autre.

» Nous ne prenons pas la même liberté de tirer les » rois, et les princesses de leur appartemens, etc. Je » tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant » qu'il est possible; mais comme elle ne s'accommode pas » avec toute sorte de sujets, j'accorderai très-volontiers

(1) *Discours des trois unités.*

» que ce qu' on ferait passer en une seule ville aurait
» unité de lieu. Ce n' est pas que je voulusse que le
» Théâtre représentât cette ville toute entière; celà se-
» rait un peu trop vaste; mais seulement deux ou trois
» lieux particuliers enfermés en l'enclos des murailles. »

Rende ragione Voltaire in poche parole dell' unità del luogo e con chiarezza maggiore = *Par la même raison*, dic' egli (1), *l'unité de lieu est essentielle; car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à-la-fois. Si les personnages que je vois sont à Athènes au premier acte, comment peuvent-ils se trouver en Perse au second?*

Ecco dunque dimostrato che se una volta l' autor tragico si permette un cambiamento di scena in modo che lo spettatore naturalmente, e per così dire, instantaneamente col pensier l' accompagni, l' illusione non soffre; fu dunque troppo severo Alfieri, allorchè si rimproverò di aver fatto passar l' azione, nel Filippo, dalle regie stanze alla torre annessa al palazzo, e fu ingiusto il Signor Carmignani allorchè si valse di quel generoso rimprovero.

Convien essere bene schizzinosi per trovar *affettato troppo il rispetto per la locale unità* in que' detti di Ciniro:

. . . . *In copia incensi*
Fumino or dunque in sui recati altari.

Invano si afferma che il risparmio del tempo, celebrando l' Imeneo della figlia in casa e non nel tem-

(1) Voltaire. Préface de la tragédie d'Œdipe.

pio, non si ottiene, perchè poi *se ne spende moltissimo in cerimonie ed inni*.

. . . . . Del gran tempio all' ara
A Cipro tutta in faccia andar non vuolsi;
Che il troppo lungo rito al partir ratto,
Ostacol fora. In questa reggia gl' inni
D' Imeneo canteremo.

Ecco il motivo dell' Imeneo nella reggia: è forse inverisimile che i riti di regie nozze si facciano piuttosto nella reggia che nel gran tempio? Questo non si dirà. Gl' inni medesimi d' Imeneo dopo maggiori preparativi con maggiori cerimonie, con maggiore solennità dovevansi pure nel tempio cantar come in casa: e chi dirà che il cantarli in casa privatamente, dirò così, non porti risparmio di tempo considerabile?

Aggiunse l' autore:

A Cipro tutta in faccia andar non vuolsi;

E chi non travede in queste giudiziose parole il timor del misero Ciniro, di veder nascere in faccia a Cipro tutta qualche disgustoso sconcerto cagionato dalla violenta situazione di Mirra, che andava a queste nozze come altri andrebbero a morte? Chi non s' accorge dello scopo di quell' afflitto e saggio padre di render pubblico meno l' alto dolor della figlia impossibile a celarsi? E chi non ammira il discernimento profondo d' Alfieri in questi motivi, che ogni men sagace spettatore indovina, e che Ciniro dovea tacere all' innamorato Pireo? Chi potrà giustificare l' affettazione (e lo è questa davvero) con cui dal Signor Carmignani si fa pausa sull' epiteto (*recati, recati altari?*) E osservò be-

nissimo il Signor De-Coureil, che se Ciniro avesse detto solamente *fumino gl' incensi sugli altari*, il nostro Critico avrebbe potuto dimandare: *come mai altari in un luogo privato?*

Ammirabile egualmente, non affettata mi sembra la cautela mostrata da Alfieri, allorchè Filippo *ordinando la prigionia del figlio, dice ai satelliti suoi*:

. . . . . . Della quì annessa torre
Entro al più nero carcere si chiuda.

Perchè in tal guisa allorchè Filippo si reca al carcere di Carlo, il pensiero degli spettatori non fa, dirò così, un salto da un luogo all' altro, ma vi segue Filippo senza scomporsi nemmen col pensiero; e così la variazione immediata del luogo niente nuoce alla tragica illusione.

Nè si può dire affettato l' epiteto di *annessa* (*quì annessa torre*), perchè queste parole essendo profferite nella seconda scena dell' atto quarto in un momento terribile, e il cambiamento della scena seguendo tra l' atto quarto e l' atto quinto;

L'arte che tutto fa nulla si scopre.

Quanto alla unità di tempo, prima di rispondere al Signor Carmignani, mi è forza darne la vera idea, e la darò con le parole di Voltaire, riguardando come ventura per me il poter opporre al nostro Critico l'autorità di Voltaire, ch' egli mostra pregiar più d' ogni altra, allorchè a lui dona la gloria di aver portato la francese tragedia al più alto grado di perfezione, e che egli contrappone sempre ad Alfieri, autorità ch' è somma egualmente per me, non credendo vi possa essere

miglior maestro del sagacissimo commentatore di Corneille, che univa alla perfetta cognizione dell' arte la propria esperienza, e che era nel tempo istesso l' ammiratore di Sofocle e di Euripide, di Corneille e di Racine, e il felice emulatore di questi quattro immortali Eroi dell' arte drammatica. = *L'unité de tems*, dice Voltaire (1), *est jointe naturellement aux deux premières ; en voici, je crois, une preuve bien sensible. J'assiste à une tragédie, c'est-à-dire, à la représentation d'une action. Le sujet est l'accomplissement de cette action unique. On conspire contre Auguste dans Rome, je veux savoir ce qui va arriver d'Auguste, et des conjurés. Si le poëte fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui sera passé dans ces quinze jours ; car je suis là pour être informé de ce qui se passe, et rien ne doit arriver d'inutile. Or s'il met devant mes yeux quinze jours d'événemens, voilà au moins quinze actions différentes, quelques petites qu'elles puissent être. Ce n'est plus uniquement cet accomplissement de la conspiration, auquel il fallait marcher rapidement, c'est une longue histoire qui ne sera plus intéressante, parce qu'elle ne sera plus vive, parce que tout se sera écarté du moment de la décision, qui est le seul que j'attends . . . . . Nous étendons souvent l'unité de tems jusqu'à vingt-quatre heures, et l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais. Plus de sévérité rendrait quelque fois d'assez beaux sujets impraticables, et plus d'indulgence ouvrirait la carrière à de plus grands abus.*

(1) Voltaire, préface de la tragédie d'Œdipe.

Car s'il était une fois établi qu'une action théâtrale pût se passer en deux jours, bientôt quelque auteur y employerait deux semaines, et un autre deux années; et si l'on ne réduisait pas le lieu de la scène à un espace limité, nous verrions en peu de tems des pièces telles que l'ancien Jules-César des Anglais où Cassius et Brutus sont à Rome au premier acte, et en Thessalie dans le cinquième.

Quanto all' unità di tempo, il Signor Carmignani prosegue nella sua nota sopracitata: « La idea istessa, più » speculativa che drammatica, ch' ebbe Alfieri della re- » gola della unità del tempo, lo indusse a chiuder » l' azione in un periodo di ventiquattr' ore senza ba- » dare a ciò che il passaggio dal giorno alla notte, e » dalla notte al giorno potea inferire di danno all' il- » lusione. Quando l' azione incominciata in un giorno » è portata alla notte, non nuoce punto all' illusione « che venga poi terminata nel giorno che segue. Ma » quando, essendo incominciata nel giorno, l' intervallo » della notte che succede, si suppone passar nell' in- » termedio fra un atto e l' altro, e non nell' azione, » come in Bruto primo, in Merope, in Bruto secon- » do; allora la illusione è ruinata. Lo spettatore dee » maravigliarsi di essere stato in teatro una notte in- » tera ad aspettare gli attori, che in questo tempo » hanno interrotto il corso dell' azione ».

Egli confessa che Alfieri anche in *Bruto primo*, in *Merope*, in *Bruto secondo* chiuse l' azione in un periodo di ventiquattr' ore, e nessuno ha mai prescritto il modo con cui l' autore drammatico doveva distribuire

questo periodo, lasciandolo al libero suo capriccio e suò comodo. Supponendo che nelle tre citate tragedie l' intervallo della notte si consumi intero nell' intermedio tra un atto e l' altro, l' azione è disposta in modo che non vien mai sospetto di qualche avvenimento nato fuori di scena in quell' intervallo, nè curiosità di saperlo, il filo non è mai interrotto, e quando fa giorno si continua sempre l' azione ch' era in corso allorchè facea notte, e lo spettatore, che non ebbe ad aspettar mai col pensiero, non può, nè dee *maravigliarsi di essere stato in teatro una notte intera ad aspettar gli attori.* Lo spettatore materialmente aspetta in tutti i quattro intermedj tra un atto e l' altro, senza pensare alla durata dell' azione; il giorno non gli fa maggior, nè minore effetto della notte; vede interrotta la rappresentazione, ma non crede interrotta l' azione qualora non lo sia davvero per goffaggine del poeta, che ne compì una al finir d' un atto, e ne incominciò un' altra al principio dell' atto susseguente; ed è mera, gratuita opinione del Signor Carmignani quella, *che quando l' azione essendo incominciata nel giorno, l' intervallo della notte che succede si suppone passar nell' intermedio tra un atto e l' altro, allora la illusione è ruinata.* Affermo io francamente questa volta al pari del Signor Carmignani, perchè sono fiancheggiato dall' autorità, certamente non dispregevole del gran *Corneille. Dans le Menteur*, dic' egli (1), *tout l' intervalle du troisième au quatrième vraisemblablement se consume à dormir pour*

---

(1) Corneille, Discours des trois unités.

tous les acteurs. Leur repos n'empêche pas toute-fois la continuité d'action entre ces deux actes, parce-que le troisième n'en a point de complète. Dorante le finit par le dessein de chercher les moyens de regagner l'esprit de Lucrèce, et, dès le commencement de l'autre, il se présente pour tâcher de parler à quelqu'un de ses gens, et prendre occasion de l'entretenir elle-même, si elle se montre =.

Il Signor Carmignani concede che quando l' azione *incominciata in un giorno, e protratta alla notte, non nuoce punto alla illusione, che venga poi terminata nel giorno che segue*; ed Alfieri non altro fece che questo: giacchè è falso, falsissimo che nemmeno nella *Merope* abbia a scienza dello spettatore, o in modo che abbia potuto lo spettatore avvedersene, consumato senza azione l' intervallo dell' intera notte tra un atto e l' altro.

Chi ha detto al Sig. Carmignani, e chi ha fatto sentir mai allo spettatore che la quinta scena nell' atto quarto della Merope si passa di giorno e non di notte? Che *Polidoro* andò di giorno e non di notte a parlare a *Polifonte* in nome di *Merope*? Che *Merope* di giorno e non di notte si trattiene a sfogar gli affetti suoi col figlio, dopo averlo riconosciuto? Non s'accorge lo spettatore all'atto quinto che siasi fatto giorno se non quando Polifonte ordina ad Adrasto di lasciar l' ingresso libero ai migliori de' Messenj per quanto l' ampiezza del regio limitare il soffre, e per meglio dire, se non quando vede sulla scena l' apparecchio dell' Imeneo coll' intervento de' Sacerdoti e del Popolo.

Nel Bruto secondo, chi può dire, e chi può far sapere allo spettatore che l'intero atto quarto, impiegato principalmente in colloquj tra i congiurati, si passi di giorno e non di notte; e chi ci assicura che veramente Alfieri abbia inteso che si passi di giorno e non di notte? Lo spettatore s'accorge, o crede che è giorno tutto al più quando, all'atto quinto, si trova trasportato nella Curia di Pompeo, ed osserva Bruto, Cassio, e i Senatori, che si vanno collocando ai loro luoghi in aspettazione del Dittatore. Nell'intermedio che precedette quest'atto, lo spettatore non pensò, e non potè pensare nemmen per ombra, che si fingesse l'intero intervallo della notte, lo scorrere di qualche ora notturna soltanto, e non ebbe, nè aver poteva l'idea del passaggio della notte al giorno se non al ricomparir degli attori in una situazione, che l'arrivo del nuovo giorno indicava.

Nel Bruto primo è chiaramente espresso che una gran parte almeno dell'atto quarto fu protratta fino a notte inoltrata. Bruto aveva mandato ai figli un messo che imponeva loro di trarre fuori di Roma Mamilio prima del tramontar del Sole; e sull'imbrunire Tiberio, e Tito firmarono il foglio fatale che Mamilio istesso a loro avea presentato. Che ciò sia vero lo provano que' versi posti in bocca di Collatino:

. . . . *Il Sole*
Giungea già quasi d'occidente al balzo,
Quand'io quì ancora co' tuoi figli entrambi,
Ritrovava Mamilio = *ec.* . . . .

Ciò seguiva alla scena terza dell'atto terzo: Collatino fece accompagnar Mamilio fuori delle porte, e si trattenne sul

teatro pensando alle sventure di Roma, e a ciò che dovea fare. Segue l' intervallo dell' atto terzo; e dee credersi che in questo frattempo la notte fosse già sopravvenuta.

Lo era in fatti; perchè Bruto dopo aver combattuto nel giorno, ritorna al principio dell'atto quarto, e dice ai soldati, che con lui dal campo ritornarono:

Prodi Romani, assai per oggi abbiamo
Combattuto per Roma. Ognun fra i suoi
Quanto riman della inoltrata notte
Può ricovrarsi placido.

Dunque la notte era inoltrata, e non doveva dai principali attori passarsi dormendo, perchè nella scena seconda del medesimo atto quarto dice Collatino:

. . . . = *Ah Bruto! ... Il sonno*
Ancorchè breve infra i tuoi lari, in questa
Orribil notte, il cercheresti indarno.

E come si passa? Nello svolgere che fa Collatino a Bruto le particolarità della congiura, di cui si resero complici Tiberio e Tito; nell' interrogar che fa Bruto i figli; nello sfogar con loro i sentimenti di natura, e nel disporre quant'era d'uopo per la popolare adunanza del dì nascente, in cui dovea profferirsi la gran sentenza.

Si può dunque conchiudere che Alfieri non introdusse nei suoi piani drammatici, quanto alla unità del luogo e del tempo, alcuna novità; che osservò in questo scrupolosamente le leggi dell' arte, e che la nuova teoria del Signor Carmignani sull' unità di tempo era, se non altro, inopportuna.

Alfieri ha voluto prendere la nudità del soggetto per la unità dell' azione : ecco l' accusa capitale che si fa dal Signor Carmignani ad Alfieri in questo terzo paragrafo. Ma sia pur vero che *un personaggio , il quale si presenta all' aprir della scena, colla situazione appassionata d' animo che ha dal soggetto* , non possa mantenersi in questa situazione medesima fino allo scioglimento, senza divenire indifferente allo spettatore ; sia pur vero che *comunque potesse..... tirarsi innanzi e parlare* per cinque atti del soggetto solo senza ripetersi , ne risulterebbero *dei dialoghi drammatici*, *ma non un dramma* : è egli vero egualmente che Alfieri abbia voluto dare ai suoi personaggi una sola invariabile situazione ? È egli vero egualmente che Alfieri si vanti di aver tirato innanzi e parlato *per cinque atti del soggetto solo* ? Ha egli negato mai la necessità di graduare l' azione fino allo scioglimento, con incidenti che tengano vivo l' interesse ? Non trovo che simili cose siano state mai da Alfieri nè dette, nè scritte. E qualora desumere si potessero dall' indole delle sue tragedie, resterebbe ancora a decidersi qual nome meritassero, di novità introdotte da lui per sistema, o di difetti cagionati da mancanza di genio tragico. Credo però facile a dimostrare, che nè egli ha voluto prendere la nudità del soggetto per la unità d' azione, nè senza volerlo l' ha presa ; che non l' abbia voluto si rileva dalla idea che ci ha data egli stesso de' suoi piani drammatici. = *Del resto* , dic' egli (1), *nelle presenti tra-*

(1) Parere dell'Autore. Invenzione.

gedie non vi si vedono mai personaggi messi in ascolto per penetrare gli altrui segreti, dallo scoprimento dei quali dipende in gran parte l' azione. Non vi si vedono personaggi sconosciuti a se stessi o ad altrui, se non quelli che così doveano essere per ragioni invincibili, come per esempio in Merope, Egisto a se stesso. Non vi s' introducono nè ombre visibili, nè parlanti, nè lampi, nè tuoni, nè ajuti del cielo; non vi si vedono uccisioni inutili o minacce d' uccisioni non naturali, nè necessarie; non vi si vedono in somma, nè accattate inverisimili agnizioni, nè viglietti, nè croci, nè roghi, nè capelli recisi, nè spade riconosciute, ec. ec. Non annovererò in somma tutti i mezzucci non adoprati in queste tragedie; e basta (credo) *il già detto, per provare che i mezzi in esse impiegati sono per lo più diversi assai dagli altrui, e che queste tragedie non progrediscono, o che, se pure elle hanno una mossa qualunque per arrivare al lor fine, elle v' arrivano per via dei soli semplici e naturali mezzi diversi dalla cosa stessa* =.

Si vede da questa esposizione, che Alfieri ha voluto bensì rigettare, come indegni della tragica gravità, quei ch' egli chiama *mezzucci*: ma non pretese egli mai di esporre dialogizzando il soggetto senza graduare l' azione con incidenti; egli però non volle impiegare che gli incidenti semplici e naturali somministrati dal soggetto medesimo: è dunque falso ch' egli abbia voluto prendere la nudità del soggetto per l' unità dell' azione. Tutta la disputa si riduce a vedere, se miglior partito sia quello di adottare quei che Alfieri chiama mezzucci, o se in vece sia partito migliore attenersi ai *soli*

semplici e naturali mezzi somministrati dalla cosa stessa. Il primo sistema tende a rendere la tragedia complicata, avviluppata; il secondo tende a procurarle tutta la possibile semplicità. La disputa dunque si riduce, in altri termini, a vedere se la tragedia semplice sia preferibile alla tragedia avviluppata. Ma questa è decisa da tutti i maestri dell'arte, e la regola delle tre unità, e specialmente della unità di azione ben osservata, rende necessariamente semplice la tragedia. *Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre?* dice Voltaire (1): *la représentation d'une action. Pourquoi d'une seule, et non de deux ou trois? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; et c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt; et c'est que nous sommes choqués de voir même dans un tableau deux événemens; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte qui doit être invariable comme elle.* = *J'admire*, dice ancora Voltaire, *qu'un homme ait su amèner et conduire dans un seul jour un seul événement que mon esprit conçoit sans fatigue, et où mon coeur s'intéresse par degrés. Plus je vois combien cette simplicité est difficile, plus elle me charme; et si je veux ensuite me rendre raison de mon plaisir, je trouve que je suis de l'avis de Despreaux, qui dit;*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Ma non si potrà ottenere il medesimo intento, e conservar la più scrupulosa unità d'azione, senza pic-

---

(1) Voltaire, Préface de la tragédie d'Œdipe.

carsi di quella semplicità, e senza privarsi dei mezzi che Alfieri condanna, e che pur anche dai più illustri moderni tragici furono spesso impiegati.

Ancorchè, dice il dotto Muratori (1), *innumerabili siano i peccati che possono commettersi nel comporre una tragedia, pure non sì agevolmente peccherà chi ben possiede le regole, e gusta le opere de' migliori Poeti. Leggerà costui argomenti illustri, nè si perderà a volerli inviluppare di soverchio (vizio usato nel secolo nostro) acciocchè, mentre si cerca il molto meraviglioso, non s' inciampi od inavvedutamente o per forza nel poco verisimile; e non convenga sciogliere senza decoro tanti nodi sul fine.* Aggiungerò ciò che dice Elvezio egregiamente a questo proposito. = *Un tableau*, dice egli, *est-il trop chargé de figures? Le plan d'un ouvrage est-il trop compliqué? Il n' existe en nous qu' une impression, j'ose dire, émoussée et faible. Telle est la sensation éprouvée à la vue de ces temples gothiques que l'architecte a surchargés de sculpture. L'œil distrait et fatigué par le grand nombre des ornemens ne s'y fixe point sans recevoir une impression pénible.*

Trop de sensations à la fois font confusion: leur multiplicité détruit leur effet. A' grandeur égale l'édifice le plus frappant est celui dont mon œil saisit facilement l' ensemble, et dont chaque partie fait sur moi l'impression la plus nette et la plus distincte. L'architecture noble, simple et majestueuse des Grecs sera par cette raison toujours préférée à l'architecture légère et mal proportionnée des Goths.

---

(1) *Muratori*, Della Perfetta Poesia, lib. 3, cap. 6.

Quella d'Alfieri è dunque la vera scuola, quella che per la via più breve conduce allo scopo, quella in somma, e la sola per cui si può giungere alla perfezione, e non è *intellettuale*, non è *astratto*, non è nuovo il suo sistema; nuova soltanto può chiamarsene l'esecuzione, perchè i tragici moderni, che lo precedettero, lo conobbero tutti, e lo approvarono, benchè spesso in pratica se ne siano allontanati. È però vero che nei modelli dell'antica tragedia, e nei modelli della tragedia moderna si trova rigorosamente osservata quella legge medesima che Alfieri s'impose; e vedremo che in Edipo, in Filottete, in Atalia non vi è alcuno di quei che Alfieri chiama *mezzucci*, e tutto si fa *per via dei soli semplici e naturali mezzi somministrati dalla cosa stessa.*

Ma non solo questo sistema è il più efficace e il più degno di lode: ma è il solo; nè l'arte soffre che il vero Autor tragico ne prescinda, se vuol giungere a conseguir lo scopo del dramma, che è quello, dice il Signor Carmignani, *d'interessare il cuore senza rivoltar la ragione.* E ben se n'avvide il padre della tragedia francese, quando raccomandò nel suo *discorso delle tre unità*, di badare all'avvertimento di Aristotele che ei riferisce in questi termini: = *Il y a grande différence (dit Aristote) entre les événemens qui viennent les uns avec les autres, et ceux qui viennent les uns à cause des autres* =.

Cette maxime d'Aristote, soggiunge il sagace Voltaire, commentando quel tratto del discorso di Pietro Corneille, *marque un esprit juste, profond et clair. Ce ne*

sont pas là des sophismes, et des chimères à la Platon. Ce ne sont pas là des idées archétypes. ==

E che altro mai si può intendere per le parole d'Alfieri, *semplici e naturali mezzi, somministrati dalla cosa stessa*, se non *les événemens qui viennent les uns à cause des autres?*

Allorchè Boileau saggiamente disse:

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher,

non intese già di predicar l'accumulazione degl' *incidenti* propriamente detti: intese bensì di raccomandare al Poeta tragico di far nascere *situazioni sempre varie e sempre più vive*, che per la via della pietà, e del terrore conducano lo spettatore fino allo scioglimento, senza farlo languire: e Alfieri riconobbe più che altri mai, che in ciò dovea principalmente consistere l'artifizio del Poeta drammatico; ed in ciò fu egli, ed io son pure d'accordo col Sig. Carmignani: ma quando questi suppone che Alfieri abbia scelto un diverso sistema, l'error suo nasce dall'essersi formata una falsa idea degli incidenti, e del loro effetto. Me ne persuadono quelle sue parole == *Ma è nella natura del dramma, che il dialogo sia sempre motivato dall' azione, e ch' esso non ne prenda mai il luogo; quindi la necessità di graduare l' azione fino allo scioglimento con incidenti che tengano vivo l' interesse, come colla falsa nuova della morte del giovine Cresfonte in Merope, colla falsa nuova della morte del Protagonista in Oreste.*

Osservo prima di tutto che Alfieri nella sua Merope, e nel suo Oreste non si è privato di questi incidenti, perchè gli ha trovati mezzi semplici e naturali, som-

ministrati dal soggetto medesimo: ma dalle parole da me trascritte si vede che il Sig. Carmignani si fece un' *astratta* e falsa, o almeno confusa idea dell'azione e del dialogo, e confuse le situazioni cogl'incidenti.

Disse il Sig. Carmignani che *l' azione è il movimento delle passioni umane agitate da grandi oggetti*: ebbene, i *grandi oggetti* dipendono dal soggetto del dramma, e il *movimento delle passioni umane* si rende sensibile allo spettatore per mezzo del dialogo: è dunque nel dialogo che sta impresso, dirò così, il *movimento delle passioni umane*, e queste si muovono più fortemente o languidamente, a misura che il dialogo è più forte, o più languido; e ne daremo una piena prova in appresso. Dunque l' azione, riguardata come *movimento delle passioni*, e il dialogo sono inseparabili, si confondono, s' immedesimano; e il Sig. Carmignani, dicendo che il *dialogo dev' esser sempre motivato dalla azione, senza che mai ne prenda il luogo*, ha detto una cosa che non ha senso.

Non v' ha dubbio che l' azione debba essere sempre graduata e crescente; ma non sono gl' incidenti che servono soli a graduare il movimento delle passioni, e a farlo più vivo; perchè altrimenti la tragedia, ove sono più incidenti, sarebbe la più calda e la migliore; e vediamo invece le tragedie ove sono più incidenti, cioè le più avviluppate, essere le più fredde e le peggiori, e quelle ove meno ve ne sono, cioè le più semplici, si reputano i capi d'operà dell' arte. Gl' incidenti sono casi non preveduti, che vanno motivando l' intreccio: e vi possono essere tragedie bellissime, e vi sono in fatto

fortissimamente intrecciate dal solo conflitto delle passioni; dunque per graduare l'azione non è necessario ricorrere a casi inopiati o incidenti, propriamente detti nel senso del Sig. Carmignani, come quelli della falsa nuova della morte del giovine Cresfonte in Merope, colla falsa nuova della morte del Protagonista in Oreste. Spieghiamoci meglio in brevi parole, e fissiamo i veri invariabili principj. Gl' incidenti non servono per se medesimi a graduare l' azione, ma soccorrono il Poeta, e l' ajutano a far nascere sempre varie, nuove e più vive situazioni, e queste sono veramente i gradi dell' azione. Ecco schiarito, come il Signor Carmignani prese gl' incidenti per le situazioni, ed erroneamente queste con quelli confuse.

Per far nascere le situazioni vi sono due specie di mezzi, che possiam chiamare incidenti: i casi inopinati che si fanno scaturire, o per meglio dire, che naturalmente, ma estrinsecamente somministra il soggetto; e il conflitto delle passioni che il Poeta fa nascere col dialogo medesimo che ne rende sensibile il movimento. In ciascuna delle due ipotesi, gl' incidenti sono sempre mezzi, ed è sempre innegabile che il Sig. Carmignani ha preso il mezzo per l' effetto che produce, e viceversa.

O il Signor Carmignani crede che si debba assolutamente ricorrere agl' incidenti della prima specie, e tanti impiegarne, quanti esser debbono i gradi dell' azione, e crede male; perchè abbiamo esempj di belle tragedie aggirantesi affatto sul nudo soggetto; o crede di più che si debba, o possa ricorrere agl' incidenti non

figli naturali del soggetto, e dice peggio; perchè questo sistema porterebbe il dramma all' inverisimile; dividerebbe l' interesse, e in vece di fuoco recherebbe ghiaccio, per le ragioni addotte in difesa della tragica semplicità; o ammetterebbe gl' incidenti delle due specie, e fra i primi soltanto i semplici e naturali, derivanti dal soggetto medesimo; e sarebbe perfettamente d' accordo con Alfieri, e dovrebbe confessare che questo Autore, lungi dal prendere la nudità del soggetto per la unità dell' azione, seppe, vestendo l' azione coi soli incidenti estrinseci, che il soggetto dava, e ricavando le altre situazioni dal conflitto delle passioni, seppe, dissi, graduare l' azione quanto il soggetto medesimo comportava.

Resta ora una questione spiacevole molto pel Signor Carmignani, ed è questa. Se siano più lodevoli e perfette le tragedie, il nodo delle quali è formato dal conflitto delle passioni, o quelle, il nodo delle quali è formato dai casi inopinati ed episodici, che è quanto il dire le tragedie di quel gusto ch' egli rimprovera ad Alfieri, o quelle di quel gusto ch' egli ammira in Voltaire; la decide Voltaire istesso, e il giudice, spero, non sarà tacciato di parzialità. = *Ce noeud*, dice Voltaire parlando delle tragedie, *n'est pas toujours un accident inopiné, souvent il est formé par les combats des passions. Cette manière est la plus heureuse et la plus difficile. Corneille a raison de dire*, è pure Voltaire che parla, *qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'*UNE

SEULE action sans aucun épisode, à-peu-près comme dans Athalie, SERAIT LA PERFECTION DE L'ART.

Abbiamo definito gl' incidenti; convien definire le *situazioni*. Intendo per questa parola lo stato in cui si trova l' animo del personaggio agitato dalla passione, e ne darò in seguito più distinta l' idea. La principale situazione è quella che deriva dall' indole del soggetto, come il *bisogno di vendetta*, al dire del Sig. Carmignani, in Oreste; e sono d' accordo col nostro Critico nell' ammettere che se per cinque atti un personaggio rimanesse nella sola monotona situazione d' animo che ha dal soggetto, diverrebbe indifferente allo spettatore, e aggiungo che lo infastidirebbe al segno di farlo dormire o fuggire: ma i personaggi d' Alfieri non hanno prodotto mai questo effetto. Non solo sono d' accordo con lui nello stabilire che chi per cinque atti avesse fatto parlar questo personaggio, anche senza ripetersi *avrebbe fatti dei dialoghi drammatici, e non un dramma*, ma dico di più ch' egli non avrebbe fatto nè un dramma, nè dialoghi drammatici, perchè non so concepir l' idea di *dialogo drammatico*, senza concepir quella di *graduazione d' azioni* e *interesse* risvegliato per mezzo del dialogo dai personaggi dialogizzanti.

Non pertanto, e nemmen per sogno ammetterò io che il Protagonista debba lasciar mai la primitiva principale situazione d' animo che ha dal soggetto; che anzi questo filo deve serbarsi non interrotto mai fino allo scioglimento cui esso conduce: ma questo filo deve essere incessantemente aggruppato, dirò così, da altrettante sempre varie, sempre nuove, sempre più vive si-

tuazioni subalterne, che da lui, e dagli altri personaggi si destano e si concatenano; situazioni sempre analoghe al soggetto, che si generano naturalmente le une dalle altre, e ritardano progressivamente, o disciolgono il nodo. Ecco il vero significato di questo verso di Boileau, che ripeteremo di nuovo;

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Ecco il grande artifizio di Alfieri, artifizio ben più difficile di quello che il Signor Carmignani predicò. e che è proprio anche dei più deboli romanzieri. Si dirà ancora che questo è prendere la nudità del soggetto, per l'unità dell'azione?

Si verificherebbe forse questo *jeu de mots* se Alfieri si fosse contentato di esporre il nudo soggetto quale la storia e la favola ce lo tramandano, senza far nascere situazioni subalterne: ma questo non è ciò che Alfieri ha voluto, nè ciò che ha fatto, e svanisce così la *pericolosa* pretesa novità che il Signor Carmignani con tanta pompa ad Alfieri attribuisce; giacchè l'aver questi avuto cura di mantener sempre il Protagonista, e anche gli altri personaggi nella principale situazione d'animo ch'ebbero dal soggetto, non è nè una *novità*, nè un difetto, ma un pregio, e un pregio senza di cui non vi può essere tragedia vera e perfetta.

Servetur ad imum
Qualis ab incoepto processerit et sibi constet.

Ecco il precetto che Orazio avea preso da Aristotele e che Despréaux ha espresso in quei versi:

Qu'en tout avec lui même il se montre d'accord
Et qu'il soit à la fin tel qu'on l'a vu d'abord.

e tutti e tre, dice La-Harpe, l'hanno trovato nella natura e nella retta ragione; ed è perciò che tanto da Voltaire, e da La-Harpe si rimprovera a Corneille la violazione, benchè momentanea, dell' unità di carattere in Cinna, che dopo la congiura risoluta, e i discorsi tenuti ad Augusto, si pente, e vorrebbe abbandonar l' impresa.

Se non si trattasse che dell' apologia d' Alfieri, sarebbe quì terminata la confutazione del terzo paragrafo: ma siccome lo scopo mio vero è la rivendicazione de' sani principj dell' arte drammatica, perciò mi giova seguir sempre l' orme del nostro Critico, anche dopo aver dimostrato, quanto al suo tema, che se ne va a rompicollo fuori del buon sentiero. Egli mi richiama ai Greci con queste parole; = *I Greci sì commendabili per la osservanza della unità dell' azione, non la presero per il soggetto, nè la nudità per l' unità.* (Nulla v' è di più vero.) « Sofocle nel suo Edipo, che è pure il capo » d' opera del greco teatro, ha ammessi degl'incidenti, » che mentre formano altrettante situazioni, servono a » graduar l' interesse, e a ritardar con naturalezza lo » scioglimento ». Andiamo pure a rintracciar gl' incidenti di Sofocle, e dimostreremo con grandi esempj la verità dei principj che abbiamo analizzati finora; anzi, per meglio far conoscere il sistema dell' insigne greco tragico, vediamo altresì di quali incidenti si valse nel suo Filottete, che Aristotele propose come modello al pari dell' Edipo, e che da alcuni illustri letterati all' Edipo stesso è anteposto.

Tali sono, prosegue il Signor Carmignani, *le situa-*

zioni che nell' animo di Edipo nascono progressivamente dal vaticinio di Tiresia: dal sospetto della sua subornazione per parte di Creonte: dalla inimicizia che tra loro insorge: dalla nuova della morte del di lui padre: dall' annunzio, che questi, suo padre altrimenti non era.

Egli suppone che il sistema d' Alfieri sia quello di *far parlare* pel corso di cinque atti un personaggio sulla situazione medesima; e intende poi di far sentire coll' esempio dell'Edipo di Sofocle come convenga *graduare l' azione fino allo scioglimento con incidenti che tengano vivo l'interesse.*

Per riconoscere se il sistema del Tragico italiano è opposto, o conforme a quello del Tragico greco, faremo una breve analisi dell' Edipo di Sofocle, ed esamineremo la qualità degl' incidenti che vi furono ammessi, le situazioni che ne nacquero, e da che, e come nacquero.

Essendo il regno di Tebe desolato dalla peste, si consultò l' oracolo di Delfo, il quale rispose che la peste non cesserebbe finchè non fosse vendicata la morte di Lajo sopra Edipo, ch' era suo figlio e suo uccisore. L' oracolo si verificò, e si riconobbe che Edipo era quello stesso figlio di Lajo e di Giocasta, che fu esposto per ordine de' suoi genitori, e salvato poi da pastori e portato a Polibio Re di Corinto, il quale allevato l' avea come suo figlio. Dopo questo scoprimento Giocasta per disperazione si appiccò, Edipo si cavò gli occhi, e fu cacciato dal regno. Ecco il soggetto, da cui Sofocle trasse la sua tragedia. Nell' atto primo si fa l'e-

sposizione del soggetto: il popolo chiede soccorso e sollievo al Re, che risponde di aver mandato Creonte a Delfo per consultare gli Dei. Giunge Creonte, e in aria di contentezza dice, che l' oracolo prescrive di punir gli uccisori di Lajo. Il Re promette e risolve di far di tutto per discoprire questi uccisori.

Qual' è la situazione d' animo che il Protagonista ha dal soggetto? L'irresistibile desiderio di scoprir gli uccisori di Lajo. Qual'è l' azione? Edipo convinto e punito. Vediamo come si annoda quest'azione e si scioglie.

Nell'atto secondo Edipo ricomparisce non più come Re pietoso, ma come Re che comanda, e vuol essere ubbidito. Esorta il popolo a denunciargli l' uccisore di Lajo, e lancia contro il colpevole ordini terribili, veementi imprecazioni e maledizioni. Qual effetto produrrà nello spettatore questa condotta di Edipo, allorchè si scoprirà essere egli stesso il colpevole contro cui ora inveisce senza conoscerlo! Ecco una situazione bellissima nata senz' opera d' alcun incidente di quelli che esige il Signor Carmignani: essa è figlia immediata del soggetto, ed è tanto più forte, quanto più viva è la smania in Edipo di rintracciare e punire il colpevole.

Edipo fece per consiglio di Creonte chiamar Tiresia famoso indovino, questi pregato viene e nulla vuol dire; ma fa comprendere che tutto gli è noto, e che ritiene il segreto, perchè fatale riescirebbe a chi gliel domanda. L'arrivo di Tiresia è un incidente di quei che piaciono al Signor Carmignani: ma questo piace anche ad Alfieri, perchè è semplice, naturale e somministrato dal soggetto.

Si chiedono lumi, indizj a tutti sulle circostanze della morte di Lajo: vi è fra i Tebani un vecchio cieco indovino, vaticinatore di gran fama, chi non avrebbe pensato a chiamarlo, a consultarlo? Si badi altresì che le situazioni che ne nascono sono figlie del carattere impetuoso, bollente di Edipo, sviluppato in modo artificioso dal dialogo, che non si devono confondere coll' incidente dell' arrivo di Tiresia, e del suo vaticinio, il quale poco o nulla da se opera, e serve soltanto di mezzo al poeta per preparare e generare coll' arte del dialogo le diverse situazioni tendenti a graduare l' azione.

La ritrosia di Tiresia eccita la collera d' Edipo: s'invettivano, s' insultano a vicenda. Tiresia finalmente gli dice ch' egli è quel colpevole che cerca: ma Edipo lo chiama impostore e lo minaccia; e non potendo neppur per ombra immaginare che dica il vero, entra in sospetto che Creonte lo abbia subornato per mira ambiziosa di regno.

Questa situazione è ammirabile. Si sarebbe detto che la tragedia era al suo fine, il vaticinatore mostrava di saper tutto; svelato che l' avesse non v' era più che a scacciarlo dal regno di Tebe. Ei lo scopre; ma il suo vaticinio riesce vano, il nodo si stringe più che mai, lo scioglimento è più che mai lontano. La sua coscienza nulla di sinistro annunzia a Edipo..... Tiresia parlò nella collera.... Fu Creonte che consigliò di chiamar Tiresia..... Creonte vedea di mal occhio sul trono di Tebe uno straniero.... Edipo si suppone figlio di Polibio e non di Lajo.... D' altronde Tiresia disse cose

terribili..... un saggio vecchio, cui gli Dei concessero un saper soprannaturale, e persiste nel suo vaticinio.... A chi si crederà? Quale incertezza! Edipo accusò Creonte come subornatore.... Qual gara fatale sorgerà? Che scompiglio! che confusione! Ecco come i grandi maestri insegnarono a far nascere le situazioni: si valsero dei mezzi semplici e naturali che il soggetto dava, e ricavarono poi l' interesse tragico dal conflitto delle passioni, dipingendone col variato e fervido dialogo i movimenti. Senza l' artifizio del dialogo, col vaticinio di Tiresia finiva freddissimamente il dramma, e il sospetto della sua subornazione per parte di Creonte, e l' incertezza e confusione che lo rannoda e lo avviluppa non avrebbe avuto luogo.

Nell' atto terzo Edipo è sempre sulle furie contro Creonte, che crede reo di perfidia; e questa credenza lo rassicura contro il vaticinio di Tiresia. Creonte come fratello di Giocasta avea dopo la morte di Lajo diritto al trono, e ciò rende assai verisimile e naturale il sospetto d' Edipo; ma la nobil maniera, con cui Creonte si giustifica, persuade il popolo ch'egli è innocente. Se il fosse, che si direbbe del vaticinio di Tiresia! Ecco una nuova situazione, che scemando l' incertezza accresce l' inquietudine, e questa situazione nasce dal dialogo. Edipo s' irrita in vece di calmarsi, segue un alterco, al rumore di questo alterco sopravviene Giocasta, e cerca di rappatumarli: ella consola Edipo persuadendolo a non credere nè a Tiresia, nè all' oracolo d' Apollo, e narrando come fu messo a morte il figlio, che secondo un oracolo doveva uccidere suo padre Lajo,

e sposar la madre, e come Lajo fu ucciso da masnadieri laddove una strada in tre strade si parte. Tutto annunziava perfetta calma ad Edipo, e Giocasta gioiva nell' idea di dileguare ogni suo timore: ma alcune parole uscitele a caso di bocca lo ripiombano nell' abisso: la serenità si converte in burrasca: qual situazione si forma! *laddove una strada in tre strade si parte!* Edipo è fulminato da queste parole: qual lampo orribile! Egli smanioso affolla le domande, e tutte le circostanze riferite da Giocasta tendono a convincerlo. Quai palpiti non devono risvegliarsi nell' animo degli spettatori! Quale alternarsi di pietà e di terrore! Edipo sembra convincersi egli stesso, sì, non v' ha dubbio, egli è l' uccisore di Lajo . . . . dunque la tragedia è finita? Oibò. Quando Lajo fu ucciso, dei cinque ch'erano con lui, un solo se ne salvò, che chiese in grazia, ed ottenne di rintanarsi in campagna solinga, in cura dei regj armenti: venga egli a confermare i detti di Giocasta; un raggio di speranza rimane. Edipo racconta la storia della sua vita, e come s' avvenne al punto delle tre strade coll' uomo che uccise, e che ai contrassegni è Lajo sicuramente: ciò ch' ei narra schiarisce vieppiù il mistero: ma il servo di Lajo scampato parlò di *masnadieri*: se Lajo fu ucciso da più d' uno, Edipo è salvo; se da un solo, Edipo è perduto: v' è ancora un filo, cui s' attiene la sorte del Re, e il nodo che sembrava sciolto è stretto ancora. Qual gruppo di situazioni! E come generate le une dalle altre! con qual nitidezza! con quale semplicità! Senza mezzucci, e senza alcuno di quegl' incidenti che vuole il Signor

Carmignani! Ecco la perfezione. Quì l'azione giunge al più alto grado; e il Signor Carmignani non ne parla, forse perchè non sa a quale estrinseco incidente attribuire lo scompiglio, la costernazione, che riempie la reggia e la città.

Nell' atto quarto Giocasta annunzia al popolo che ella al tempio s' avvia per implorare Apollo in favore di Edipo atterrito da mille larve spaventose: un pastor di Corinto l' incontra. Nell' atto terzo narrò Egisto, che l'oracolo gli avea predetto ch'egli sarebbe l' uccisor di suo padre e lo sposo di sua madre, e che perciò si era esiliato egli stesso da Corinto, e credevasi ancora figlio di quel Re Polibio, nè si potea comprendere come fosse invece il figliuol di Lajo. Il pastore venne ad annunziar che Polibio è morto naturalmente consumato da vecchiezza, e che il voto unanime di Corinto lo chiama a regnar su quell' istmo: ecco l' oracolo mendace; all' orrore succede la gioja, e lo scioglimento del nodo si allontana di nuovo. Ma Edipo non sa risolversi a riveder Corinto, che crede sua patria e suo regno, perchè vive ancora Merope, ch' ei crede sua madre, e teme che l'oracolo, riuscito vano in una parte, non si verifichi nell' altra. Il pastore, con intenzione di dargli una buona nuova, gli scopre ch' ei non è figlio di Polibio e di Merope, ma che fu da lui preso sul monte Citerone da un altro pastore per iscamparlo da morte, e che questi era servo di Lajo.... O luce orribile, che tutto rischiara il fatal mistero! Per accertarsi della verità del racconto più non resta che ad ascoltare il pastor tebano. Vive egli? Ov' è? Chi lo

addita? Edipo lo vuol vedere. Giocasta, che ormai tutto sa, vi si oppone. Edipo di ogni ritardo si sdegna, s'illude ancora, e immagina che Giocasta tema di rivenirsi moglie del figlio d'un semplice pastore, servo di suo marito: ei vuole scoprire a forza tutto il segreto della sua nascita, e rampogna Giocasta amaramente, dicendogli, che quand'anche dovesse l'indagine sua con un triplice affronto provargli, che non da un solo, ma da tre schiavi ei discenda, l'oltraggio non verrebbe mai a ricader su di essa. Giocasta parte, il pastor tebano arriva, e si ostina, come già Tiresia, a tacere, Edipo furibondo lo sforza con le minacce a parlare; tutto finalmente è scoperto e schiarito, e il misero Edipo non ha più che a subire la pena dell'involontario suo fallo.

Nell' atto quinto si fa il racconto della morte di Giocasta che si è impiccata, e delle smanie d'Edipo che si è acciecato. Comparisce egli stesso con gli occhi grondanti ancora lagrime e sangue, ed esce da Tebe moralizzando sul destino degli uomini, instabile e incerto fino alla morte. Ecco l'idea del gran capo d'opera del teatro greco.

Vediamo adesso le conseguenze che discendono dalla rapida analisi d'Edipo.

Non v'ha dubbio che il Protagonista fu quasi sempre sul teatro, e parlò sempre *sulla medesima situazione d'animo* ch' ebbe dal soggetto a principio, o almeno non l'abbandonò, non la variò, non la nascose mai: non volle Edipo mai che scoprire qual fosse il vero uccisore di Lajo, e non si trattò mai d'altro; quindi ne risultò quella perfetta unità d'azione che consiste

principalmente, per servirmi delle espressioni di Corneille e di Voltaire, *nell' unità di pericolo*. Alfieri nelle sue tragedie volle fare lo stesso, e ottenere lo stesso intento. Gl'incidenti estrinseci si riducono a tre : l'arrivo e il vaticinio di Tiresia, l'arrivo del pastor di Corinto, e quello del pastor tebano. Chi può dire che questi incidenti non sieno semplici, naturali, somministrati dal soggetto? Dissi com' era naturale che si chiamasse il vaticinatore Tiresia che trovavasi da tutti conosciuto e pregiato in Tebe istessa. Giocasta aveva saputo le particolarità della morte di Lajo dal pastore tebano; ritiratosi fuori della città viveva questi, e poteva egli solo confermarle e schiarirle : dunque il chiamarlo diveniva necessità. Il soggetto dava che Edipo fosse creduto in Corinto figlio del Re Polibio: cosa v' è di più semplice e di più naturale, che Polibio essendo morto, i Corinti proclamassero successore il di lui supposto figlio? Cosa v'è di più semplice che quel pastore, che a quella Corte avea portato Edipo bambino, si facesse nominar messaggiero a recargli questa nuova importante, e a condurlo al novello trono che lo aspettava? Questi incidenti nella tragedia di Edipo poco o nulla da per se stessi danno moto all'azione, e le situazioni non iscaturiscono che dalla varietà e calore del dialogo, cioè dal conflitto delle passioni di cui esprime il Poeta col dialogo i movimenti. Non si devono dunque confondere con gl'incidenti estrinseci, quelli che sono formati dal conflitto delle passioni, e molto meno gl'incidenti che sono mezzi o cause, colle situazioni che ne nascono e ne sono gli effetti. Al-

fieri non rigettò certamente gl' incidenti, o mezzi simili a quelli che impiegò Sofocle nell' Edipo; e li colse anzi con avidità ogni volta che il soggetto potè somministrarglieli; ricorrendo al conflitto delle passioni nella penuria di mezzi estrinseci, al soggetto perfettamente analoghi.

Si ammira principalmente in Sofocle come l' azione si formi, si annodi, si sciolga con infinito artifizio; e allo spettatore apparisca sì limpida, sì spontanea, senza ch' egli abbia a fare il menomo sforzo per internarvisi e per seguirla fino al suo scioglimento: e questo proviene dal pregio di semplicità, senza di cui non vi sarà mai tragedia perfetta. L' Edipo ci prova che molti incidenti estrinseci accumulati, togliendo all' azione quest' aurea semplicità, diminuirebbero le situazioni, invece di moltiplicarle, o ne scemerebbero la vivacità e l'effetto, invece di accrescerlo; che il conflitto delle passioni è il miglior mezzo per produrre le situazioni; e che nell' arte dell' intrecciare il dialogo e variarlo, sta la massima difficoltà del poema tragico, e l' efficacia della tragica illusione.

La sterilità della fantasia, e la povertà dell' ingegno di chi le dettò sono le cagioni dell' inviluppo che si ritrova nelle mediocri moderne tragedie. Il Poeta che non sa ricavare dall' urto delle passioni in contrasto i mezzi onde far graduare l' azione, ricorre ai mezzi estrinseci più facili a immaginarsi, come ce ne persuadono gl' infiniti complicatissimi romanzi che abbiamo: ma allora l'effetto tragico non si ottiene, perchè le situazioni non possono esser mai nè nitide, nè preparate.

Il vaticinio di Tiresia sembra nell' Edipo un doviziosissimo incidente; eppure non lo è: tutto l' incantesimo dell' azione di quella tragedia non consiste nello scoprimento dell' uccisore di Lajo nella persona di Edipo; ma nell' essere Edipo stesso smanioso di fare questo scoprimento, nel farlo egli stesso, egli solo; e nell'essere egli stesso, per così dire, l' artefice della sua rovina. Sta dunque l' artifizio nell' agitare l' animo di Edipo, e nel farlo impetuoso, bollente, frenetico. I detti di Tiresia nell' atto secondo portano da per se stessi una tale inverisimiglianza, che non possono produrre che un mediocrissimo effetto: anzi se Edipo gli ascoltasse placido, moverebbe, cred' io, gli spettatori a sdegno; ma la sua collera smoderata, le sue provocazioni, la fierezza del Vecchio vaticinante, le sue aspre risposte, mettono diverse passioni a conflitto, e a poco a poco, passando alternatamente dalla speranza al timore, e dal timore alla speranza, si genera la situazione, cioè quello stato di terribile inquietudine, d' incertezza, di confusione, che stringe il nodo appunto quando, appena formato, parea dovesse sciogliersi: ma le passioni tutte, dice Alfieri, ed ei ben lo sapeva, *vogliono più o meno dilungarsi*, e il core non è una rocca che si prende d' assalto; ma con l' assedio: non si commove, non vi si fa breccia di slancio; ma convien tentarlo, e ritentarlo destramente di quà e di là per gradi, finchè alfine si spezzi; e le improvvise e forti sensazioni lo soffocano, non l' inteneriscono, non lo traffiggono. Sofocle con un lungo dialogo espresse prima le pacifiche domande e risposte; ci mostrò poi Edipo impazientato

della esitanza del saggio Tiresia, e ci fece ondeggiar sospesi in quel contrasto; indi ne venne l'ira vicendevole che fece scoppiare a forza il vaticinio; e finalmente fermandoci sulle circostanze dello svelato segreto, eccitando alti sospetti in Edipo e combattendoli per bocca di Tiresia, ci lasciò fluttuanti e agitati, senza che osassimo nè creder Tiresia ne' suoi detti verace, nè perfido o mentitore. Così un solo mezzo semplice, naturale, figlio del soggetto, consumò un atto intiero. Se avesse chiamati in ajuto suo più mezzi estrinseci in vece di un solo, avrebbe avuto bisogno certamente di minore artifizio: ma chi ricuserà di riconoscere in questo andamento del suo dialogo maggiore difficoltà, maggior efficacia e maggior pregio? Dopo aver analizzata la principale situazione dell' atto secondo, ognuno facilmente analizzerà le più gravi e importanti dell'atto terzo e del quarto, motivate principalmente da qualche parola inavvedutamente, e ad altro fine profferita o da Giocasta, o dal pastore tebano.

Conchiudiamo dunque che Alfieri concepì l'idea della sua tragedia alla scuola di Sofocle, e che insegnò come la moderna tragedia, senza l' ajuto di mezzucci indecorosi, e senza dipartirsi dalla greca semplicità, poteva alla greca perfezione elevarsi; e per non deviare dal nostro tema, conchiudiamo che o conviene accusar Sofocle egualmente che Alfieri di aver voluto prendere la nudità del soggetto per la unità dell' azione, o che l' accusa essendo erronea, ingiusta, assurda, quando contro il greco tragico si diriga, lo è del pari quando si diriga contro il tragico italiano.

Accertiamo con brevità maggiore le medesime conseguenze, facendo l' analisi del Filottete. Questa tragedia inimitabile, non solo non ammette incidenti alla moda, e di quelli, in cui tutto par che faccia consistere il Signor Carmignani; ma nemmeno di quelli estrinseci, semplici e naturali, che gli altri soggetti danno. Non v' è esempio di azione tanto semplice, e neppur, oso dir, tanto viva. Come poche ruote bastano a mettere in moto una gran macchina, così pochissime situazioni bastarono a Sofocle per mettere in moto molte passioni, e il solo conflitto di queste passioni è causa ed effetto delle situazioni medesime.

I Greci, nella spedizione di Troja, avevano abbandonato Filottete nell' isola di Lenno, perchè il fetore della piaga che aveva in un piede ammorbava il campo, e le sue grida e le sue imprecazioni lo assordavano. Egli era rimasto in quest' isola deserta dieci anni in balìa de' suoi mali e del suo furore contro gli Atridi e contro Ulisse che lo aveva colà condotto, e lasciato poi mentre dormiva. Gli Dei fecero intendere ai Greci che non prenderebbero Troja senza le frecce d' Ercole, di cui Filottete era il posseditore. Questi ordinarono ad Ulisse e a Neottolemo figlio d' Achille di andare a Lenno, e ricondur Filottete al campo a qualunque costo. Ecco il soggetto della tragedia.

Nell' atto primo, dopo la esposizione, lo scaltro Ulisse determina Neottolemo a fingere con Filottete di aver abbandonata l' armata greca per ritornarsene alla sua patria, sdegnato di non aver potuto ottenere le armi d' Achille a lui dovute, e che invece si accordarono a

Ulisse. Le frecce fatali d' Ulisse non si possono acquistar senza inganno. All' idea di menzogna e di frode, Neottolemo inorridisce; ma è vinto poi dalla persuasione ch' egli armato di quelle frecce farà cader Troja, e che i suoi sforzi, vani a tal uopo sarebbero senza di quelle: cede però con pena. Ulisse promette di mandare una spia che termini i suoi colloquj con Filottete, e solleciti la partenza: essa dovrà poi ritornare travestita per non essere riconosciuta. Indi per non essere veduto, si ritira alla nave, implorando l' ajuto di Mercurio e di Minerva. Il coro rimasto con Neottolemo sente risuonare i gemiti e i lamenti d' un uomo che si avanza: chi viene, è Filottete: ecco l' atto primo.

Un giovinetto inesperto, di schietta indole, di generoso core, d' ingenui costumi, degno figlio d' Achille, avido di gloria, e nemico d' ogni artifizio ed inganno, in contrasto con un vecchio astuto, consumato nella politica, che tortuosamente ne' suoi lacci lo avvolge per farlo stromento de' suoi alti disegni, l' amore della virtù che lotta coll' amor della gloria, passione dominante del giovine Eroe, che vinto rimanendo annunzia la mira di assicurare una grande intrapresa, e fa sentire i rimorsi che lascia dietro di se, un quadro è questo interessantissimo, e il solo conflitto delle passioni ne diede il disegno e i colori.

Nell' atto secondo, alla vista di gente greca, al dolce suono della greca favella per tanti anni di solitudine e di silenzio non mai udita, piove nell' anima di Filottete una straordinaria dolcezza: egli tutto sfoga il suo dolore col figlio d' Achille, cui narra le sue sventure,

e chiede con avida curiosità le nuove dell' assedio di Troja. Neottolemo lo compiace mescolando il vero col falso, e facendo la falsa esposizione dell' affronto ricevuto dai Greci che gli negarono le armi del padre; il tutto secondo il concertato con Ulisse. Filottete espande l' ira sua contro gli Atridi e contro Ulisse; indi prega il figlio d' Achille ad aver pietà de' suoi mali, e non lasciarlo in quel deserto, e a condurlo seco nella sua patria. Neottolemo acconsente; si parla già di far vela; e Filottete si abbandona alla gioja, e al sentimento della felicità. Frattanto arriva la spia mandata da Ulisse, travestita, con due Greci, uno de' quali è in abito di mercatante; la spia parla con aria misteriosa a Neottolemo; Filottete s' insospettisce, ed ella ad alta voce racconta come Eleno avendo vaticinato, che senza le frecce d' Ercole non cadrebbe Troja, Ulisse giurò di ricondur Filottete al campo o per mezzo della persuasione o con la forza. Filottete, agitato, non trova scampo che in una fuga precipitosa. Neottolemo finge di voler differire, e poi di arrendersi. Il partire è urgentissimo, Filottete vuol portar seco alcune erbe medicinali per la sua piaga, e l' arco e le frecce, unico suo tesoro. Neottolemo vorrebbe toccarle con rispetto e baciarle, ma quasi non osa per tema di profanar quelle armi consacrate ad Alcide. Filottete gliele concede come favore strappato dalla gratitudine, ed entrano entrambi nella sua grotta.

Filottete che è sospettoso naturalmente, che dopo essere stato tradito e abbandonato deve diffidar di tutti, Filottete che cade nella rete a lui tesa dal giovine Neot-

tolemo, forma una situazione interessante: ma qual è l' incidente che la fece nascere? Nient' altro che l' eccitamento di diverse passioni, prodotto per gradi dall' artificioso dialogo tra lui e Neottolemo. L' animo suo da lunga mestizia oppresso, si scuote in veder gente apparire in quell' isola dopo tanti anni ch' ei vi vivea solitario: trova che quegli stranieri son Greci, la rimembranza della comune patria glieli rende cari, ode la dolce, la gradita natìa favella: qual gioja! Tutto lo dispone in favor di costoro; il giovine Neottolemo è figlio d' Achille, d' Achille ch' egli amò tanto; il padre suo, la sua patria, il vecchio Licomede, tutti sono oggetti di dolce ricordanza per lui: qual ventura ch' egli sia approdato a quella spiaggia deserta! Egli viene dall' assedio di Troja: qual sorpresa! Come è impaziente di saperne le particolarità! Filottete fu pure un de' Campioni destinati a quella grande intrapresa. Neottolemo se n' andò sdegnoso dal campo de' Greci per un affronto ricevuto; egli pure odia gli Atridi e il perfido Ulisse. Come potea Filottete non figurarsi in Neottolemo un genio liberatore mandato dagli Dei pietosi? Come diffidar di lui, sul cui volto leggiadro parea d' altronde spirasse il candore e la lealtà! Ecco dunque Filottete che a cuore aperto va incontro alla frode, al tradimento egli stesso, e implora la generosità di Neottolemo onde seco il conduca, e affretta il momento di partire. Ecco una bellissima situazione generata col solo artifizio del dialogo, e con mezzi naturalissimi e semplicissimi.

Giunge la spia, che Ulisse da uomo profondamente

accorto manda per assicurare il colpo, sul timore che l' inganno tessuto dai discorsi menzogneri di Neottolemo non producesse l' effetto aspettato, e si forma un' altra situazione: ma il quadro finale mi penetra nel più vivo dell' anima. Filottete ha nella sua grotta quell'arco e quelle frecce, quel prezioso tesoro, la sola ricchezza sua, ch' ei cela gelosamente. Neottolemo vorrebbe (e non osa chieder quasi tal grazia) baciar quell' armi consacrate da Ercole, e baciarle soltanto per paura di profanarle. Il buon Filottete nulla sa negare a quell'amabile giovinetto; guai se altr' uomo avesse osato pur rimirarle: ma Neottolemo ne è l'arbitro, se lo vuole. Qual'arte! Ecco il vero modo di graduar l' azione senza gli strepitosi e moltiplicati incidenti che predica il Signor Carmignani. Dirà egli che Sofocle ha fatto *dei dialoghi drammatici e non un dramma*? L'azione è la partenza di Filottete colle freccie d' Ercole: eccola ben avanzata. Si vuol partir subito: Filottete è entrato nella grotta per prender l' arco e le frecce, si direbbe che il nodo, come vedemmo nell' Edipo, appena formato è al momento di sciogliersi.

Passiamo ora al terz' atto. All' uscir dalla grotta, Filottete contraffatto nel sembiante, interrompe le parole con grida dolorose, cresce il suo spasimo, smania, si dispera, il veleno della sua piaga gli serpeggia nelle vene, e l' arde tutto e lo consuma; l' accesso del suo dolore suol essere calmato dal sonno che gli succede, unico rimedio: la partenza è ritardata. Egli affida a Neottolemo l' arco e le frecce d' Ercole, e lo scongiura a non abbandonarlo, e a conservare, quando soprag-

giungano i nemici, quel prezioso deposito a qualunque costo. I sintomi del male si rinnovano, invoca gli Dei e la morte. Si raccomanda a Neottolemo, lo prega di non imbarcarsi senza di lui: questi lo rassicura; egli chiede in pegno della sua fede la destra, e la riceve. Frattanto il dolor lo assale più forte di nuovo; egli è in convulsioni, in delirio, e alfin cade in preda al sonno. Il coro rammenta a Neottolemo le sue promesse, onde profitti del sonno di Filottete per involargli le armi fatali.

Quest' atto, benchè brevissimo, farebbe sulle nostre scene un effetto spiacevole. Un uomo straziato dal più crudo dolore, che strepita, che grida, che si dispera; una piaga al piede che sangue versa nero e putrefatto, non sarebbe spettacolo confacente alla moderna delicatezza; ma la maestria con cui è variato il dialogo, fa sì che Filottete risvegli la più viva pietà, non ribrezzo. È impossibile che Neottolemo non s'intenerisca; è impossibile che non senta orrore del suo tradimento. Come sapevano i Greci farsi strada al cuore! Frattanto lo sviluppo dell'azione è ritardato: le frecce d' Ercole non basterebbero senza Filottete, e come trasportar questo misero nello stato in cui si ritrova?

Nell' atto quarto, il primo sentimento che agita Filottete quando risorge dal suo sonno letargico, è il sospetto che gli stranieri l' abbiano abbandonato. Vede Neottolemo, e si ravviva, e tutta sente nel fondo del cuore la generosità del giovine Eroe. Gli Atridi non si condusser meco così, dic' egli: ma tu sei figlio d'Achille. S'incamminano verso il mare: Filottete non vuole altro appoggio che il braccio di Neottolemo. Ecco la

prima scena. Neottolemo sente al vivo il rimorso della sua perfidia: parla fra se, fa poi sentire parole tronche ed ambigue: Filottete è sbigottito, teme che si penta di condurlo seco, e a lui dice, che salvando un uomo virtuoso, non dee temer che l'ombra del padre suo ne abbia rossore: finalmente Neottolemo impietosito gli svela ch'ei lo conduce agli Atridi, al campo greco. O sorpresa! Il pennello di Sofocle dipinge a gran tratti Filottete attonito, irato, smanioso, che chiede le dilette sue armi, che implora pietà. La virtù e il pentimento pigliano forza nel petto di Neottolemo; non si risolve però ancora a lasciar la sua preda: il coro che ritorna, annunzia che spira propizio il vento: Filottete ridomanda le armi sue, Neottolemo vacilla, ed allora esce fuori Ulisse, chiama spergiuro il giovine, chiede le frecce, e sorge un aspro alterco tra lui e Filottete. Il linguaggio del figlio di Laerte è nobile, annunzia il voler di Giove, e tende a lusingare la vanità di Filottete, mostrandogli che è destinato ad essere uno dei liberatori della Grecia, e che a lui si dovrà la caduta di Troja: questi freme, è inflessibile, vuol precipitarsi da un dirupo e morire: ma i soldati, per comando di Ulisse, lo arrestano. Ulisse lascia che Filottete espanda l'ira sua, e sprezza gli oltraggi; è il ben pubblico che lo muove, lo fa riporre in libertà, e al mare vuol avviarsi: altri saprà tendere l'arco d'Ercole. Neottolemo lo segue, ma ordina ai suoi soldati di rimanersi fino a un nuovo cenno con Filottete, che rivolto alla caverna, rugge come un leone, e somiglia il mare in tempesta.

Quante bellissime situazioni si succedono in questo

atto! Come a poco a poco si generano! Qual artifizio, e come nascosto! Si osservi l'andamento della tragedia per discernere la sua orditura. La pietà non può rinforzarsi subito nel cuore di Neottolemo: conviene renderlo testimonio dell' atroce parozismo sofferto da Filottete, e vi si consuma l' atto terzo; ottenendo così l' altro effetto di ritardare il disviluppamento: la pietà risveglia la virtù e il rimorso; ma è d' uopo che gli assalti si raddoppino per sormontare il desio di gloria, e far dimenticare che dipende da quella trama la salvezza della Grecia, e che il giovine Eroe si astrinse con giuramento a ingannar Filottete. Se la lotta non si prolunga, il cambiamento di situazione d' animo diventa inverisimile, e svanisce l' illusione; se nuovi incidenti vi si frammischiano, questi scuotono bensì lo spettatore, ma lo distraggono e lo raffreddano; perchè la illusione che si formava rimane interrotta, e manca. Questo conflitto di passioni che il poeta trae dal nudo soggetto, mentre fa nascere le diverse situazioni, avanza per gradi l' azione, e l'avanza drammaticamente per la via della speranza e del timore, della compassione e del terrore: il pentimento di Neottolemo è un ostacolo che ritarda; e unito alla inflessibilità di Filottete, sembra insuperabile; strascinarlo con violenza, sarebbe atto crudele e vile contro un Eroe tanto infelice: eppure il nodo si deve sciogliere, ed ecco lo scaltro Ulisse che ha pronto il ripiego. Si lasci quel pertinace in libertà; ma s' involino, poichè gli Dei e la salvezza della Grecia lo vogliono, quelle frecce, gli si faccia sentire che la sua ostinazione è vana; poichè v' è chi sa tendere senza di lui l' arco

d' Ercole: che farà egli? Come vivrà in quell' isola? Gli uccelli non potranno più alimentarlo: con che ferirli? Le fiere lo sbraneranno: come difendersi? Chi sa? La necessità deve indurlo a seguire contro sua voglia Ulisse. Ecco lo scioglimento più vicino che non si credeva, e senza alcun mezzo, che dal nudo soggetto non parta immediatamente. Ma siamo già all' atto quinto, e un nuovo più forte ostacolo insorge; tutto è perduto, l' impresa d' Ulisse va in fumo, egli può ritornarsene al campo greco collo scorno di aver mancato il suo colpo. Senza Neottolemo Ulisse nulla può, perchè i soldati dipendono dal figlio d'Achille, e questi non regge al pungolo de' suoi rimorsi; non sa, non può esser perfido, traditore, contro quel misero Filottete che alla sua pietà con sì lusinghiera fidanza si abbandonò: l' azione gli sembra bassa, indegna, obbrobriosa; vada tutto, non si dee commettere; la rimprovera arditamente, amaramente ad Ulisse con cui osa, ed è sul punto di battersi. Ulisse minaccia d' impugnare la spada, ma si contenta poi di fargli sentire che l' armata saprà punirlo. Neottolemo nulla teme, purchè la giustizia abbia luogo; tutto si arrischj, egli rende l' arco e le frecce a Filottete, e gode di esser chiamato degno figlio d' Achille: ma dopo che ha fatto questo sacrifizio alla virtù, ritorna Ulisse; Filottete vuol trafiggerlo con una freccia, Neottolemo lo trattiene, e ricorre ai prieghi, e lo scongiura di non esser sempre inflessibile, e di cedere alla volontà de' Numi, seguendo lui, che gli è amico, all' assedio di Troja..... Filottete resiste; la sua risoluzione è invaria-

bile; Neottolemo è ormai pronto a condurlo, non più al campo de' Greci, ma alla patria sua. Ecco il nodo intrecciato, e l'azione in sospeso fino all'ultima scena: chi potea smuovere la fermezza dell'animo irritato di Filottete? Un mortale nò, un Nume vi voleva, e Sofocle fa discendere su d'una nube Ercole istesso, che reca a Filottete gli ordini di Giove per cui deve andarne all'assedio di Troja, e colle fatali frecce trafigger Paride. Ercole accompagna i suoi discorsi con insinuazione di rispetto verso gli Dei, e di religiosa pietà. Filottete si appresta con gli altri volonteroso alla partenza. Come il nodo si svolge e si riattacca fino all'ultimo! Come per gradi l'azione cresce, e sempre più calda fino al suo inaspettato disviluppamento! Come è bella la bontà generosa di Neottolemo ispirata dalla pietà, dalla virtù, dalla giustizia! Quanto commoventi riescono le sue preghiere, i suoi tentativi contro l'inflessibilità di Filottete! Quanto è dignitosa e saggia la condotta di Ulisse, che se stesso dimentica, e qual esperto nocchiero va destramente bordeggiando, e ora affronta il vento, ora cedendo l'evita finchè d'impeto scemi, ed è sempre imperturbabile!

Coll'analisi dei due greci modelli proposti dal gran maestro Aristotele, sembrami aver dimostrato che ben conobbe Alfieri qual dovea essere la vera tragedia quando fece consistere la graduazione dell'azione nella successiva catena di situazioni nascenti dal sempre vario e crescente ondeggiamento delle passioni in conflitto fino al finale disviluppamento della catastrofe, ondeggiamento e conflitto prodotto dai soli semplici e na-

turali mezzi somministrati dal soggetto medesimo; e mi sembra di aver provato che il dialogo è tutto, e che non si devono ricercare incidenti estrinseci, se non quanti bastano per somministrar materia di dialogizzare, cioè di mettere in movimento le passioni analoghe al soggetto; che gl'incidenti chiamati *mezzucci* dal Tragico italiano essendo sempre, o più o meno inverisimili, tendono ad impedire, non a promuovere il movimento delle passioni; che le situazioni commoventi non nascono se non dal graduato calore delle passioni; che questo graduato calore non si eccita se non è preparato col dilungarsi più o meno delle passioni medesime; che la moltiplicità degl' incidenti impedisce che le passioni si dilunghino e si accendano quanto è d'uopo; e finalmente che la vera illusione tragica non si ottiene senza la greca semplicità: e siccome abbiamo dimostrato, o crediamo di aver dimostrato a principio, che l'esteriorità materiale del greco spettacolo, e la musica dovevano nuocere, non giovare alla tragica illusione; così crediamo di aver dimostrato altresì che la moderna tragedia, senza dipartirsi dalla semplicità della tragedia antica, può e deve conseguire il medesimo intento, e anche un maggiore di quello che la tragedia antica più spettacolosa otteneva.

Ritorniamo al punto donde partimmo. Fu l'Eraclio di Corneille che Boileau prese di mira con quei versi della sua Poetica:

Et qui debrouillant mal une pénible intrigue
D'un divertissement me fait une fatigue.

Eppure gl'incidenti dell'Eraclio sono tutti più o meno

verisimili, tutti sono somministrati dal soggetto, tutti sono concatenati, e condotti con artifizio ammirabile: e onde avvien mai che la tragedia non riesce commovente, e che quell' intreccio stanca ed infastidisce gli spettatori? Questo fenomeno prova che non sono gli incidenti che formano il vero dramma; ma il graduato conflitto delle passioni, e che questo non nasce ove sono molti incidenti anche naturali, e somministrati dal soggetto: dunque la massima del Signor Carmignani, gran patrocinatore degl' incidenti, è falsa; la mia che prescrive la semplicità, è vera.

Ma v' è una strada di mezzo, sembra ch' ei dica, e ci mostra il correttivo coll' esempio dell' Andromaca di Racine, e dell' Oreste di Voltaire.

Racine, dic' egli, *in Andromaca, avea dato l' esempio sorprendente di una invenzione abbastanza felice per sapere innestare tre diverse passioni all' azione principale.* Questo esempio però niente prova in favor del Signor Carmignani, perchè l' Andromaca di Racine non è complicata per l' innesto degl' incidenti, ma per l' innesto delle passioni; perchè il nodo dell' azione, e il suo andamento è semplicissimo e chiarissimo. Aggiungerò che l' aver egli divisa l' azione in due rami è un esempio pericoloso, e da evitarsi; e ci prova questo pericolo la sorpresa, e l' ammirazione cagionata dall' aver egli saputo schivar, come per miracolo, la duplicità d'azione che avrebbe rovinata la sua tragedia; nè la gloria riportata coll' Andromaca la dev' egli all' aver saputo dividere l' azione, ma all' aver egli riparato il difetto di questa divisione, intrecciando, allacciando insieme i due

rami in modo che non mostrassero di formare che un tronco solo, e un' azione unica, indivisibile. In fatti v'è un solo avvenimento decisivo, cui, come a un centro, tendono e si riferiscono tutte le linee, cioè le nozze d'Andromaca e di Pirro, e le situazioni cavate dall'amore d'Oreste con Ermione dipendono sempre dagli amori di Pirro con Andromaca. Si vanta l'arte sua nel superare questa difficoltà; ma, lo ripeterò, perchè tanto si vanta quest' arte? Perchè lo scampò dall' evidente pericolo di precipitare: e non vi sarà chi ai coltivatori dell'arte raccomandi di esporsi a un evidente pericolo, adducendo l'esempio di un genio trascendente, che vi si espose, e lo evitò. Non parlerò ora dell' Oreste, e della Merope di Voltaire, che il Signor Carmignani cita come modelli di perfetta tragedia, perchè dovrò, seguendo l' orme sue, parlarne a lungo nel paragrafo quarto.

Il Sig. Carmignani per lo più vuol essere indovinato come gli Oracoli: ma spero di averlo inteso. Sembra che in questa parte del suo terzo paragrafo, voglia farci intendere, che siccome la tragedia moderna è priva della pompa dello spettacolo, e dell'incantesimo della musica che soccorreva la tragedia antica, debba supplirvi cogl' incidenti; tenendo però una strada di mezzo fra l' estremo della greca semplicità, e l'estremo che toccò il gran Corneille, *associando la immaginazione degli Spagnuoli alla regolarità del greco teatro*, e per cui *non andava esente da rimproveri.* E qual sarà questa strada di mezzo? Chi ne fisserà i confini? Ma perchè vagar negli spazj immaginarj? Il moderno teatro ha i suoi modelli: osserviamoli. Per evitar le dispute, si scelga

la tragedia da tutti qualificata come la più perfetta del teatro francese, l'Atalia di Racine, quella che i Francesi a ragion chiamano *la divine Athalie*, e si veggano i mezzi di cui si è valso l'autore di questo capo d'opera portentoso, per graduare l'azione.

La prima cosa che ammira La-Harpe in Atalia = *Le mérite unique d'intéresser pendant cinq actes avec un prêtre et un enfant, sans mettre en œuvre aucune des passions qui sont les ressorts ordinaires de l'art dramatique, sans amour, sans épisode, sans confidens* ... = Ecco ciò che deve far strasecolare il Sig Carmignani. Ove son gl'incidenti che servono *a graduare l'azione, e a tener vivo l'interesse, come la falsa nuova del giovine Cresfonte in Merope, la falsa nuova della morte del Protagonista in Oreste?* Eppure l'azione è graduata, e l'interesse è sempre vivo fino all'ultima scena.

Abner, uno de' primi uffiziali d'Atalia, ma però fedele al Dio di Giuda, avverte Giojada Sommo Sacerdote, che Atalia è irritata contro di lui, e ch'ella verrà forse anche ad assalirlo fin nell'interno del Tempio. Giojada risolve di coronar Re di Giuda, in quel giorno istesso, l'unico avanzo della stirpe di David, il figlio d'Ocozia Gioas, scampato dall'eccidio, e allevato dalla moglie sua Giosabette. Ecco l'atto primo. Atalia è turbata da un sogno terribile, in cui vede un fanciullo che le immergeva un pugnale nel seno; nell'agitazione sua vien tratta come da una specie d'istinto al Tempio, e vede colà un fanciullo simile in tutto a quello che il sogno spaventoso le avea dipinto al pensiero: lo interroga, e vuol poi condurlo seco nella reggia, promet-

tendo di riguardarlo come se fosse suo figlio: ma egli ricusa di andarvi. Ecco il secondo atto. Atalia comanda che le sia consegnato il fanciullo: il Sommo Sacerdote lo niega, e si dispone alla difesa del Tempio. Ecco l'atto terzo.

Gioas è consacrato, e riconosciuto dai Leviti nell'interno del Tempio: ecco l' atto quarto.

Atalia, prima d' assalire il Tempio, intima al Sommo Sacerdote di consegnarle il fanciullo, e un certo tesoro che il Re David avea lasciato. Il Sommo Sacerdote acconsente alla domanda, purchè la Regina venga ella stessa con poco seguito al Tempio: ella viene: le si mostra Gioas sul trono, ed è costretta a riconoscerlo; esce poi infuriata dal Tempio, i suoi l' abbandonano, e per ordine del Sommo Sacerdote è messa a morte. Ecco l' atto quinto: ed essendo questa celebre tragedia nelle mani di tutti, e a tutti cara, e da tutti applaudita, è inutile aggiungere osservazioni. Ov' è chi non veda che ella è più semplice dell'Edipo, e del Filottete di Sofocle? Dirà forse il Sig. Carmignani, che siccome non sono i suoi favoriti incidenti che vanno graduando l'azione, non v' è *interesse* nell' Atalia? Che Racine ha *fatti dei dialoghi drammatici e non un dramma*? Ch' egli *ha preso la nudità del soggetto per la unità dell' azione*? Se i modelli antichi, se il gran moderno modello sono orditi ciascuno *coi soli semplici e naturali mezzi somministrati dalla cosa stessa*, come si potrà rimproverare ad Alfieri di aver proscritti quelli ch' ei chiama *mezzucci*?

Alfieri istesso, prosegue il Sig. Carmignani, *non è interessante che allorquando le passioni de' suoi perso-*

naggi sono messe in moto da motivi incidenti al soggetto .... Sia benedetto il cielo, si confessa pure che qualche volta Alfieri è interessante: ma cosa s'intende per motivi incidenti al soggetto? Saranno sicuramente incidenti che naturalmente nascono dal soggetto medesimo; perchè Alfieri non ne adottò mai altri; e allora fa d'uopo convenire che tutte le tragedie d'Alfieri sono interessanti, perchè in tutte le passioni de' suoi personaggi sono messe in moto da motivi incidenti al soggetto .... *e quelle delle sue tragedie più piacciono come tragedie, che hanno più situazioni e graduazione d'azione.*

Conveniva dimostrare che le tragedie d'Alfieri più interessanti, sono tali pel maggior numero di *motivi incidenti al soggetto*; e senza questa prova il discorso del Signor Carmignani non corre. L'interesse tragico è prodotto dalle situazioni, e dalla graduazione dell'azione, non v'ha dubbio; ma non cresce in ragione del numero delle situazioni e della moltiplicità de' gradi dell'azione. Si paragoni il Filottete di Sofocle con l'Eraclio di Pietro Corneille; non si troveranno nel primo che quattro o cinque situazioni veramente osservabili, e una lenta graduazione d'azione: si parla sempre di partire e non si parte mai: si troverà nel secondo una nuova situazione in ogni scena, e un'azione che va di galoppo, eppure l'*interesse tragico* è tanto energico nel Filottete, e tanto languido nell'Eraclio! L'interesse tragico cresce in ragione della maggiore o minore vivacità e forza delle situazioni, e in ragione del modo più o meno spontaneo e regolare con cui l'azione si avanza allo scioglimento. Sembrami di poter dare una

idea di questo modo di graduare l'azione dal bordeggiare che fa una nave cui non è favorevole il vento, allorchè governata da esperto piloto, lo delude, e lo supera, e questa idea mi è suggerita dall' Edipo, e dal Filottete di Sofocle. Questa nave staccandosi dal lido non affronta il vento prendendo la retta, e breve linea per cui dovrebbe incamminarsi; ma se ne scosta secondando in parte il vento stesso; e giunta in alto retrocede, ma retrocede a poco a poco sempre meno, e guadagna spazio ogni volta, andando e venendo, finchè trova un punto, in cui si accorda il vento colla direzione della nave stessa, e questa a gonfie vele solcando il mare vola al suo destino.

Il Signor Carmignani cita le tragedie d' Alfieri, che *più piaciono come tragedie il Filippo, Eteocle e Polinice, Antigone, Oreste e Merope. Nella prima di queste tragedie*, dic'egli, *il contrasto che il cuor d' Isabella prova di svelarsi amante del figliastro: gli artifizj del padre per iscoprire gli amori della matrigna pel figlio: l' accusa di un parricidio attentato: l' affettata incertezza del Re nel pronunziare sulla sorte del preteso colpevole: il contrasto dei due caratteri di Perez e Gomez, sono altrettanti mezzi d' azione che l'interesse risvegliano.*

Il Signor Carmignani confonde quì le situazioni cogl' *incidenti*: giacchè almeno nel di lui senso credo che *incidente* sia sinonimo di *avvenimento*, e confonde i gradi per cui l' azione progredisce coi mezzi che abilitano il Poeta a graduarla. Non vedo in ciò, ch' egli espone, altro *incidente* che *l' accusa di un parricidio at-*

tentato, e il resto è *situazione* e *grado* d'azione nascente dal conflitto delle passioni. Dovrebbe provarci altresì il nostro Critico, che il Filippo piace appunto per i *mezzi* da lui indicati, ma il bello, l'*interessante* del Filippo non si limita a questo per certo.

Isabella che amava Carlo destinatogli in isposo prima di essere contro sua voglia fatta moglie del padre di Carlo istesso; Isabella che non ha potuto cessar d'amare, sebben tutta abbia chiamata in ajuto, e chiami tuttora la sua virtù per estinguere una fiamma divenuta illegittima; Isabella sorpresa da Carlo, dall'amante disperato che l'adora, e che forse gli parla per l'ultima volta, al momento che la tradisce il labbro, e dopo essersi sforzata di nascondere a Carlo l'amor suo sempre, tutto senza volerlo inavvedutamente glielo rivela; Isabella che si scopre così, forma certamente una bella situazione.

Isabella incauta, ingenua, amorosa in faccia al cupo e sospettoso Filippo, costretta a rispondere a dimande inaspettate, ambigue, di cui non comprende lo scopo, ma che conosce insidiose, e perciò le riescono più imbarazzanti; Filippo che le va pungendo astutamente la più debol parte del cuore; Gomez, il cortigiano Gomez, che tacito va spiando ogni suo moto, e rintracciando ogni cambiamento di colore che a lei traspare sul volto, e sinistramente lo interpreta, e già rumina come lo esagererà con maligno trionfo al suo crudo padrone, è questo un bel quadro; ma non lo è meno quello che gli succede, allorchè Filippo, chiamato Carlo, lo interroga in presenza d'Isabella, e gli appone

sognati delitti, facendo la matrigna ed occulta amante, giudice tra il barbaro iniquo padre, e l'esacerbato innocente figlio, che la natia magnanima fierezza non sa deporre, e si perde. Ecco due ammirabili situazioni, invece d'una sola, entrambe nate dal conflitto delle passioni e dalle viscere del soggetto. Se però non avessero queste che l'unico oggetto di momentaneamente interessare, se rimanessero oziose ed inutili per l'azione principale, e non servissero a graduarla, io pur direi che drammatiche sono, ma imperfette per lo scopo del dramma. Si osservi però l'essenziale situazione che generano, quando Filippo rimasto solo con Gomez, cambiando a un tratto tuono e sembiante, dice:

Fil. Udisti?
Gomez. Udii.
Fil. Vedesti?
Gomez. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto?....
Gomez. . . . . È omai certezza...
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gomez. Pensa.....
Fil. Pensai = mi segui.

Ecco la grande e terribile situazione veramente pittoresca con cui finisce l'atto secondo. Chi non trema per Isabella, e per il misero Carlo? Chi non si sente scorrer per l'ossa il gelo, pensando all'atroce carattere del tiranno? Non sembra già preparata la strage de' due amanti? Non è forse fortemente annodata l'azione?

Non s' incamminò già essa allo scioglimento, e non vi s' incamminò per via della compassione e del terrore? In qual penosa incertezza non si trova egli lo spettatore? Con quale impaziente curiosità non aspetta egli ciò che deve seguire?

È semplice, è naturale, è efficace il mezzo dell' accusa di attentato parricidio. Si vede che Filippo odia a morte il figlio, innocente o no vuol disfarsene; egli è implacabile, ma egli è altresì il Tiberio della Spagna, dissimulatore come il Tiberio di Roma, vuol giustificare la sua crudeltà con un pretesto: qual ve ne poteva esser migliore dell'accusa d'attentato parricidio? Essa è orrenda, e farsi deve innanzi a un Tribunale, o Consiglio, che in qualche modo la nazione stessa rappresenti: fatta da un padre, e da un padre Re come Filippo, chi oserà discuterla e difender Carlo? Eppure v' è l' uomo intrepido che osa squarciare il velo dell'orribil mistero: ecco una nuova e bella situazione: ma non è il contrasto tra il carattere di Gomez che sostiene arrogantemente l' accusa, e il carattere di Perez che arditamente lo smentisce, che forma il quadro; si è la magnanimità inaspettata, incredibile, nuova in quella Corte, con cui Perez, conscio di sua rovina, ma intrepido, osa alzar ei solo la voce contro il grande Inquisitore, contro Gomez, contro Filippo stesso in difesa di Carlo; e si è il conflitto delle passioni, che genera la situazione, non la diversità di due soli caratteri, come crede il Signor Carmignani.

Finge Filippo che le parole di Perez siano state balsamo salutare alla ferita del suo cuore paterno, e la

ipocrisia con cui mostra di cedere, forma anch'essa una situazione, allorchè dice:

. . . . . . Il Regno mio, me stesso
Tutto abbandono all' arbitra suprema
Imperscrutabil volontà del Cielo.

Ma un'altra più bella e improvvisa ne nasce subito dal successivo contrasto tra Gomez e Perez, per cui quest' ultimo dal generoso ardor suo trasportato, non conosce più limiti; e Filippo l' ipocrisia scordandosi, con un tratto rapido come il lampo, tutta la ferocia mostrando del suo carattere, rivolto a Perez, gli dice:

Fil. A chi favelli tu?
Perez. *Di Carlo al padre.*
Fil. Ed al tuo Re.

Qual terrore! Filippo abbassa tosto di nuovo la visiera, e scioglie il Consiglio. Ecco come le situazioni servono a graduare l' azione: e a farla ondeggiare con urti ed ostacoli. Il giudizio del Consiglio accelerava, e annunziava il termine dell'azione: ma un naturalissimo contrattempo, che scaturisce inaspettato da diverse commoventi situazioni, ne sospende il corso collo scioglimento del Consiglio medesimo. Non l' interrompe però, perchè si annunzia e si ordina una nuova Assemblea più tremenda della prima; e prestamente al finir dell'atto l'azione si rannoda con quel breve soliloquio precursore di morte,

Fil. .... Oh!..... quanti sono i traditori? Audace
Perez fia tanto? Penetrato ei forse
Il cor mi avesse?.... Ah! no.... Ma pur, quai sensi!
Quale orgoglio bollente! Alma sì fatta
Nasce ov' io regno? = e dov' io regno ha vita?

Lo spettatore dà già Perez per morto, e poco o nulla conta più sulla vita di Carlo: ma come potrà l'ipocrita Filippo senza smascherarsi saziar l'evidente sua sete di sangue? Ecco di nuovo l'inquietudine, l'incertezza, la curiosità dello spettatore in movimento, e lo spettatore non è soltanto inquieto, incerto, curioso; ma commosso e atterrito.

Qual tumulto, qual movimento, quali agitazioni non dipinge l'atto quarto? L'innamorato Carlo, il combattuto, l'innocente Carlo, che ama senza osare, senza pretendere, senza sperar nulla, e si rimprovera l'amor suo, che pur non è sua colpa; aspetta a notte inoltrata presso le regie stanze, non la Regina, ma Elvira, che lo invitò a colà recarsi per parlargli in nome d'Isabella.... Qual pericolo, quai palpiti non desta! Filippo veglia di certo sopra di lui: egli è in agguato: guai se lo sorprende! Ecco una situazione.

A un tratto la luce di notturne faci balena, accorrono soldati in armi, assalgono Carlo, e chi li guida? Filippo istesso!

Carlo . . . . *Oh Cielo!*
Da tante spade preceduto il padre?
Fil. *Di notte, solo in queste stanze, in armi*
Che fai? Che pensi tu? gl'incerti passi
Ove porti?....

Ecco l'accusa di attentato parricidio giustificata da queste apparenze: la sorte di Carlo è decisa. Come l'azione vola al suo termine! Un misero, un innocente in apparenza di reo, e di reo di un delitto atroce, inaudito: un tiranno, un padre che ordisce una orribil trama

contro il suo figlio istesso, e la trama gli riesce: il contrasto fra l'innocenza esacerbata, e la scelleratezza sfrontatamente arrogante: qual situazione!

Tutta la reggia è in iscompiglio, il rumore trae fuori dal suo appartamento Isabella nel punto istesso, in cui l'amato Carlo è strascinato a forza in carcere, ed essa è quella che somministrò questo pretesto! Come è pallida! Come trema! Che dirà? Che farà? Come celare l'angoscia sua mortale, e i suoi reconditi sentimenti per Carlo? E Filippo si pasce del suo sbigottimento, e aggiunge una fredda ironia di parole alla ferocità degli sguardi! Non è questa un'altra bellissima situazione!

Alfieri non è contento ancora: l'azione per non languir deve crescere: ma giunta a questo segno, come crescerà? Isabella rimasta sola, pensa a ciò che disse, e nol sa; ma è certa di essersi tradita in faccia a Filippo: ecco Gomez, egli ha in mano la fatal sentenza che Carlo a morte condanna: o momento per Isabella! Osserva il Signor Calsabigi che fu ammirabile l'artifizio con cui Alfieri introdusse Filippo, che per accertarsi degl'intimi sentimenti d'Isabella, non finse di cederla a Carlo, ma di consultarla sulla di lui condotta; ed Isabella che al tentativo fatto sul suo cuore da Filippo, malgrado l'intervento dell'amato Carlo, non cede con dabbenaggine; e sebbene qualche suo movimento involontario possa i gelosi sospetti accrescere, pure questi non sono una prova compita de' di lei amori col Principe. *Lo scoprimento n'è riservato al finto, astuto e perverso Gomez, nel momento terribile che le*

asserisce essersi già pronunziata la sentenza di morte contro il suo amante, che con tanta ipocrisia e malizia compiange. Qual maestria in questo intreccio! Come destramente tende ora il perfido Gomez l'ultimo laccio! Come potrà la misera non cadervi? Anche il meno illuso fra gli spettatori è nell'incertezza: quando la scelleraggine è al colmo, talvolta anche i mostri più neri ne rimangono sconcertati, e talvolta pure retrocedono. Gomez ... chi sa? Quali sentimenti di compassione e terrore non risveglia Isabella, che l'orrore conceputo pel carattere di Filippo ha resa omai disperatamente non curante del proprio pericolo, e che il pericolo di Carlo determina ad abbandonarsi incautamente alle insidie fatali che le si tendono dall'empio Gomez? Ecco come con sempre nuove, fortissime situazioni, l'azione incalza, si arretra, e riman fino all'ultimo sempre viva. Ove si trova un atto quarto, in cui si faccia più, e con più calore?

Isabella si lascia introdur da Gomez nel carcere di Carlo per lusinga di farlo fuggire: la perfidia ha ottenuto ciò che voleva. Un nero presentimento apre gli occhi al giovine che meglio conosce Gomez, Filippo e la Corte; e la vista d'Isabella lo desola, invece di consolarlo. Invece di accoglier l'amato oggetto, lo respinge.

Carlo. . . . . . . *Lasciami, trammi*
D'angoscia mortalissima . . . Mi offende
Pietade in te, se di te non la senti . . . .
Va, se hai cara la vita . . . .
Isab. *A me la vita*
Cara? . . . .

Carlo. *Il mio onor dunque, e la fama tua.*
Isab. *Ch'io t' abbandoni in tal periglio?...*

Seguono le parole con cui Carlo col cuor lacerato bensì, ma sostenuto da nobil fermezza che gl' impedisce d' avvilirsi, esprime l' ambascia di quel distacco, e così terminano:

. . . . Ma intanto vanne
Esci. . . . fa ch' io non pianga, . . . a brano a brano
Deh non squarciarmi il cuore! ultimo addio
Prendi . . . e mi lascia; . . va: tutta or m' è d' uopo
La mia virtude; or, che fatal si appressa
L' ora di morte . . . . .

Gli spettatori sono sicuramente commossi, inteneriti: chi non lo sarebbe? Il sentimento della compassione primeggia e trionfa. Ecco il terrore che gli succede, cupo terrore, terror veramente tragico. Le parole = *si appressa l' ora di morte* = sono interrotte da feral grido: di chi? Di Filippo medesimo. Isabella non può più involarsi: non v' è più scampo davvero; l' azione si scioglie, e si fa rapido il disviluppamento della catastrofe. Chi non abbrivida a quelle parole profferite da un Filippo, e col tuon di voce che conviene a Filippo, non più dissimulatore, ma freddamente feroce, che si mostra a visiera alzata?

Fil. *Ora di morte è giunta:*
Perfido è giunta; io te l' arreco.
Isab. *Oh vista!*
Oh tradimento!
Carlo. *Ed io son presto a morte:*
Dammela tu.

Qual quadro! Come è espressivo, e tragicamente espressivo quel = *dammela tu* = diretto a un barbaro padre! Ecco i veri incidenti somministrati dal soggetto, che sono atti veramente a eccitar l'interesse drammatico: e perchè mai il Signor Carmignani volendo indicar le situazioni, da cui pure ammette che talvolta sia graduata l'azione, citando tra le altre tragedie il Filippo, si è egli compiaciuto di sceglierne alcune più deboli, o che appena, soprattutto in confronto delle altre, meritano il nome di situazioni, e non ha indicato in vece le più forti, e calde, e vere? Dopo aver manifestata la traccia tenuta dal nostro Critico, e dopo aver io mostrate le tante situazioni di cui abbonda il Filippo, e i gradi per i quali passa l'azione in questa tragedia, cessa il bisogno di mostrarle del pari nell'Eteocle e Polinice, e nell'Antigone; perchè ognuno si persuaderà che, siccome il Signor Carmignani le ha poste sulla stessa linea del Filippo, così le ha riconosciute come presso a poco egualmente graduate. Aggiungerò solamente, per amor della verità, ch'egli è falso che Creonte sia un *personaggio totalmente da Alfieri* inventato nell'Eteocle e Polinice, giacchè si trova tramandato dalla favola come gli altri, e fa maraviglia che il Signor Carmignani abbia preso un tal granchio; perchè egli stesso, citando poco prima l'Edipo di Sofocle, ci diede per *incidente*, o mezzo di graduar l'azione in quella tragedia, il *sospetto della subornazione* di Tiresia *per parte di Creonte*, e doveva sapere che Creonte nell'Edipo greco si dice fratello di Giocasta; siccome non potea ignorare che fratello di Giocasta nè più, nè

meno lo qualificava Alfieri nel suo Eteocle e Polinice.

Ritorniamo al punto che lasciammo, e domandiamo al Signor Carmignani, se Alfieri anche nel Filippo, e così anche in quelle sue tragedie, in cui accumulò in maggior numero gl' incidenti o avvenimenti, si può dir che abbia, non dirò preso, ma perfino voluto prendere *la nudità del soggetto, per la unità dell' azione? Il primo essenziale difetto*, dic' egli, (alludendo all' aver voluto Alfieri prendere la nudità del soggetto. per la unità dell' azione) *è quello di far degenerare l' azione in un mero dialogo drammatico; ottima produzione di spirito, ma non teatrale. Questo difetto è sensibile nella Congiura de' Pazzi, ad esclusione della scena di separazione tra Raimondo e Bianca; ne' due Bruti; nel Timoleone, e generalmente ove più, ove meno in tutte le più stimate tra le sue tragedie, eccettuate sempre le catastrofi, e gli ultimi atti.* . . . . Dunque anche nel Filippo, e nelle altre graduate, al dir del Signor Carmignani, quanto il Filippo, Alfieri volle prendere la nudità del soggetto per la unità dell' azione, *e fece degenerar l' azione in un mero dialogo drammatico?* Dopo il fin quì detto sembra impossibile persuadersi che il nostro Critico dica il vero: sembra anzi che manifesto sia il paradosso e l' assurdità delle sue proposizioni. Per chiarir meglio la cosa, indaghiamo ancora una volta, cosa egli voglia dire con quelle espressioni *nudità del soggetto . . . . dialogo drammatico mero, e non dramma.* ═

Egli dopo aver detto che i Greci non presero mai *l' azione per il soggetto, nè la nudità per la unità*, e

citato in prova l'Edipo di Sofocle, soggiunge : *che se gli antichi sentirono la necessità di graduare l'azione per tener vivo l'interesse, non ostanti i grandi estrinseci ajuti..... come potremo oggi noi, privi di tanti soccorsi, colla sola smania di renderla più semplice* (la tragedia), *denudarla non solo d'ogni ozioso ornamento, ma scarnirla e renderla perfino uno scheletro parlante?* = Ecco tutto spiegato; questo pomposo argomento è applicato alle tragedie d'Alfieri : dunque il Signor Carmignani, quando accusa Alfieri di aver voluto prendere, e di aver preso la nudità del soggetto per la unità dell'azione, vuol dire che Alfieri ha fatto degli *scheletri parlanti*, invece di tragedie; e quando l'accusa di aver fatti dei *dialoghi drammatici*, *e non un dramma*, vuol dire che ha scarnita la tragedia, e ciò per la *smania di renderla* più semplice. Ma se, come abbiamo dimostrato colle analisi precedenti., molte tragedie d'Alfieri, per non dire ancora tutte, e per esempio il Filippo è di gran lunga meno semplice, e più complicato dell'Edipo, e del Filottete di Sofocle, e dell'Atalia di Racine, modelli le prime dell'antica, modello l'altra della moderna tragedia; seguendo il Signor Carmignani, dovremo chiamare l'Edipo, il Filottete, e l'Atalia scheletri parlanti. S'intese mai stravaganza simile a questa? Povero Alfieri se alzasse il capo dalla tomba, e sentisse dire che ha fatto degli scheletri parlanti invece di tragedie : e qual rimarrebbe mai? Se il Filippo e le altre tragedie del medesimo calibro sono anch'esse scheletri parlanti : dunque fui pazzo quando credetti trovarvi una non mai interrotta catena

di situazioni, e un' azione sempre viva, sempre graduata, e a gradi marcatissimi sempre crescente!

Forse il Signor Carmignani avrà esagerato un tantino parlando del Filippo, d'Eteocle e Polinice, d'Antigone, d'Oreste, di Merope: ma si può credere che mal non si apponga quanto alle altre, che come semplicissime potrebbero formare una classe a parte, cioè le da lui indicate quai veramente meri dialoghi drammatici, la Congiura de' Pazzi, i Due Bruti e Timoleone; e siccome per non moltiplicare fino alla nausea le analisi, ne ha scelto una delle prime, cioè il Filippo, sceglierò pur una delle seconde, la più semplice tra queste, quella che è certamente, se alcuna ve n' ha, la più, per cagion del soggetto, *scarnita e denudata*, il Timoleone, tragedia sostenuta da quattro soli personaggi; e vedremo se merita il meschino compassionevol nome di *scheletro parlante.*

Timoleone, il più prode fra i guerrieri, l' ottimo fra i cittadini, l' Eroe di Corinto, lasciò i domestici lari per non vivere con suo fratello Timofane distinto anch' ei per valore, e virtuoso un tempo; ma ora usurpatore della pubblica autorità, e omai colla forza, e col sangue divenuto tiranno della sua patria. Eschilo buon cittadino vorrebbe distogliere Timofane suo cognato dalle sue mire ambiziose; e questi col pretesto del pubblico bene le scusa, e chiama scellerate teste quelle che miete per farsi strada al trono. Demarista vorrebbe riconciliar insieme Timofane e Timoleone suoi figli; ambiziosa però anch' essa, desidera che il poter si dividano, non che Timofane se ne spogli. Timoleone sorpassa in

prudenza Timofane: Timoleone salvò in campo la vita a Timofane, salvò a Corinto la libertà, combattendo contro gli Argivi, e vincendoli; egli abborre la tirannide; e il fratel suo Timofane vuol esser tiranno a qualunque costo.

Ecco il soggetto, e lo stato delle cose quale ci vien presentato nell'atto primo. L'azione non è incominciata; ma si travede, e già gli animi sono pieni d'inquietudine. Timoleone e Timofane sono entrambi di gran core e d'alti spiriti: Corinto è oppressa, un fratello la vuol libera, e l'altro serva: che mai sarà? Finora i fratelli nemici non sono, e uno spera di vincer l'altro persuadendolo a cangiar pensiero: ecco la prima situazione.

Comparisce aspettato l'Eroe di Corinto: i magnanimi sensi ch'egli dispiega in faccia al fratello, e che sono rilevati dalle artificiose risposte dell'ambizioso Timofane, formano un bel contrasto, che divenendo sempre più vivo, l'attenzione sempre rianima, e impedisce che languisca neppure un momento. Giunge la madre vogliosa di riunirli: la sdegnosa maraviglia che desta in Timoleone l'udir Demarista giustificare, o scusare almeno la condotta di Timofane forma una situazione da se: ma come diventa calda l'azione allorchè Timoleone propone a Timofane di rinunziare all'autorità sua.

Timol. . . . . *Il tuo poter che reo*
Tu stesso fai coll' abusarne, intero
Tu spontaneo il rinunzia.
Timof. *A te il rinunzio,*

Se il vuoi per te.

(Quanto è astuta questa risposta !)

Timol. Tolto a chi l' hai ? favella ;
Al tuo fratello , o ai cittadini tuoi ?
Rendi alla patria il suo ; nè me capace
Creder mai di viltà. S' altri il tenesse
Privo ne fora ei da gran tempo. Pensa
Ch' io finor teco aperti mezzi. . . . . .

Ecco come per gradi l' azione si avanza. V' era prima qualche speranza di riconciliazione : dopo che parlò Timoleone, questa speranza si allontana grandemente. Timoleone era uscito dalla casa paterna, e abborriva i disegni del fratello ; ma si era incerti , se li combatterebbe egli stesso : ora cominciano le minacce. Timofane in vece d' irritarsene affetta moderazione, e finge dolcezza per deludere le proposizioni del fratello. Sono molto osservabili le ultime espressioni sue, con cui finisce la scena seconda dell' atto secondo.

Timof. . . . . Madre ,
Con lui ti lascio. Ei di tropp' ira caldo
Meco per or contender mal potrìa.
Sia qual si vuole il parer nostro , od uno
O diverso , dal cor nulla mai trarmi
Potrà , che a te son io fratello vero.

L' ipocrisia di questi detti è spiegata al principio della scena susseguente , poichè Timofane partì :

Timoleone. Odi miracol nuovo ! Ei che la stessa
Ira fu sempre ; ei che più ch' Etna bolle
Entro il fervido cor ; maestro il vedi
Del finger già , della sua rabbia è donno
Or che incomincia nel sangue a tuffarla.

Oh quanto è bello agli occhi miei l'artifizio del poeta in questo luogo! Oh il significante contrasto che fanno quivi i due fratelli! Come lo spettatore rimane attonito a quel diverso contegno, e quai sinistri augurj ne forma! Timofane è ostinato, non si smuove più, vane sono per lui le persuasioni e le minacce: vuol esser tiranno; già si crede il più forte, e tutti sprezza i suoi oppositori.

Timoleone prevede la rovina del fratello, e vorrebbe salvarlo: perciò pinge al vivo alla madre il pericolo; onde n' escono da Demarista queste parole:

Demar. . . . . *Ah! figlio,*
Tremar mi fai.....

Egli insiste, chiaro mostrando il violento conflitto che già in petto gli fanno contrarj e tutti generosi affetti.

Timol. Cittadino, fratello: augusti nomi!
Niun più di me gli apprezza, e i dover tutti
Compierne brama. Ah! non vi piaccia a prova
Porre in me qual più possa. Io Greco nasco,
E Greca tu m' intendi. Al fero punto
D'esservi aperto, aspro, mortal nemico
Me vedi presso: or fè prestami dunque,
Finchè qual figlio, e qual fratello io parlo.
Dem. Oh! qual Dio parla in te?... Farò ch' ei m'oda
Il tuo fratello . . . .

Come l' azione incalza, non sono più lontane minacce, ma risoluzione già presa. Qual lampo terribile balenò! Chi sa fin dove l' amor vero di patria può strascinare il virtuoso Timoleone! Come potrà non passar nello spettatore il terrore che invade Demarista? Ella

ora non sente più il pungolo dell'ambizione, che la facea complice di Timofane: ecco come timore e speranza si altercano. Ella parlerà. ... e nasce una nuova lusinga che rannoda l'azione. Qual arte in cavar tanti mezzi d'interessare da un soggetto sì sterile!

Era intimo amico di Timoleone Archida, cittadino distinto fra i migliori, ed acerrimo difensore della libertà: egli era in odio a Timofane, e nella scena seconda dell'atto primo Timofane, uditi i rimproveri di Timoleone, risponde:

. . . . Archida parla
In te: pur troppo i sensi suoi ravviso.

L'atto terzo comincia coll'annunzio della strage di Archida ordinata dal nuovo tiranno, e barbaramente eseguita in pubblica strada, e di giorno. Questo è un terribile avvenimento: ognuno vede quanto debba servire ad aggruppare l'azione, e il modo, con cui Echilo a Demarista lo narra, produce una interessantissima situazione.

Echilo. O madre di Timofane, ben tempo
E' che ti dolga un cotal figlio: al fine
Ignudo ei mostra di tiranno il volto.
Demar. Che fu? dov'è, ch'io rintracciar nol posso?
Echilo. E che? Non sai?....
Demar. *Non so; narra.*
Echilo. *Per mano*
D'infami suoi satelliti la vita
Ei toglie.....
Demar. *A chi?*
Echilo. *Nel proprio sangue immerso*
Archida giace .... ec.

Dunque Timofane non ha più freno; dunque i buoni non hanno più sicurezza; dunque per la patria non v'è più scampo: qual partito prenderanno Echilo e Timoleone? Echilo tenta di nuovo l'animo di Timofane, e gli mostra che è, suo malgrado, ormai presto a rompere i nodi, che a lui lo legano d'amicizia e di parentela..... Timoleone arriva, e rinnova gli assalti; Timofane dichiara altamente, che la sua voglia di regnare è immutabile.

Timol. . . . . *Ed io*
A te il ridico: non avrai mai regno,
Se me tu pria non sveni.

Echilo giura di far ogni inaudito sforzo per la patria: Timofane insiste.

Timof. Basta = vi volli
Amici aver; ma non vi curo avversi.
Della patria campioni generosi
Adopratevi omai per essa dunque.

Non è questa un'altra bellissima situazione? Chi dirà che l'azione non progredisce? A gradi a gradi siam giunti al punto, in cui Timoleone ed Echilo si trovano nella necessità o di congiurare contro il fratello e cognato, o di lasciar che da lui la patria rimanga oppressa. Ritengasi, che giuraro entrambi di difendere con ogni sforzo la libertà, o di perir con essa. Qual bivio tremendo! Frattanto che faranno? Si tratta d'impugnare il ferro contro un fratello e un cognato: i tentativi non sono mai di troppo.

Timol. . . . . *Ah! se rimedio ancora!....*
Ma tolto ei m'ha l'amico, e più gran bene,

La libertà.... Ma pure.... ei m' è fratello;
N'ho ancor pietà.... Se alcun piegarlo alquanto....

Risolve di parlar per l' ultima volta alla madre:

Ma, se non giova, cittadin siam noi;
Piangendo, forza ne sarà mostrarlo.

Come l' azione va fluttuando fra timore e speranza, e nel tempo istesso progredisce, e visibilmente si avvicina allo scioglimento. Ecco l' atto terzo.

Leggasi la prima scena dell' atto quarto, e dicasi se v' ha incidente fra i tanti desiderati dal Signor Carmignani, che possa produrre una più viva situazione di quella, che pur nasce da un mero dialogo fra Timoleone e Demarista. Costei è rimasta sbalordita, e lo dimostra al venir di Timofane con quei detti della scena seconda.

Timof. Timoleon mi sfugge?
Demar. Ah figlio!
Timof. E tanto
Ei ti turbò? Tu nol cangiasti dunque?
Dem. Oh Cielo! al cuor suoi detti m' eran morte;
Trema; un sol dì, questo sol dì ti avanza.

Immediatamente la situazione cambia: Timofane rassicura la madre, e le dice che tutto ha scoperto, che la sua impresa è ormai tratta a fine, e che nulla teme:

. . . . Tutte
So le lor trame; io so che all' arte indarno
Si appiglian or, nemici imbelli. Anch' essi
Hanno i lor traditori: invan risposta
Aspettan da' Micenj: invan corrotto
Hanno alcuno de' miei; m' è noto il tutto:
Lor passi, opre, pensier, so tutto appieno....

Egli vuol salvar Timoleone ed Echilo dalla strage che sta per farsi. Demarista è atterrita.

Timof. . . . . *E' fisso*
Irrevocabilmente il mio destino:
O regno, o morte.......

Soggiunge, che uscito è già il comando di morte, e raccomanda alla madre d'impedire che Timoleone ed Echilo non vadano al luogo tra di loro convenuto; e di far sì che vengano a ricovrar presso di lei, ove soltanto sicuri saranno. Che terrore! Mi sembra che quì non si ciarli, ma si faccia. Giunge Echilo, e conscio della congiura che crede occulta, parla anche più liberamente, e con più asseveranza del solito a Timofane, e con generosa pietà lo avverte, che l'arco è teso contro di lui, che a' momenti lo strale può piombare entro il suo seno: ma quei, cui tutto è scoperto, quasi lo deride, e corre a inebriarsi di sangue. Qual sorpresa per Echilo di veder Timofane stupidamente tranquillo nell'imminente pericolo, ch'ei benefico gli scopriva! Ma questa cangia tosto ai detti di Demarista, che turbata, affannosa, palpitante manda Echilo a Timoleone a trattenerlo, onde sfugga ogni adunanza, e a trarlo tosto accanto a lei; perchè non sarebbe sicuro altrove. Demarista turbata a tal segno! Tanta sicurtà nel tiranno! Dunque i buoni sono traditi.... Si fa l'ultima strage, e la madre il sa....

. . . . *Ah! se ciò mai! . . . si voli,*
Salvisi il grande, in cui la patria è salva:
O in un con lui periam con esso tutti.

Possibile che in questo andamento di tragedia non s'ab-

biano a riconoscere le situazioni che una più viva del-l'altra si succedono; e non s'abbia a confessare che l'azione non va, ma vola graduata, e caldissima? Non si contenta però mai Alfieri, e annodata la tiene fino all' ultima scena, sebbene quasi sciolta tante volte l'ab-bia artificiosamente mostrata.

Nell' atto quinto Timoleone è venuto con Echilo alle soglie materne; ma si annotta, e dimanda smanioso al-l'amico perchè ivi il tiene, mentre i loro amici..... Echilo gli manifesta che tutto è scoperto, che ne fece passar l'avviso agli altri: ma teme non l'abbia addos-sato a mal sicuro messo. Timoleone è inquieto, frene-tico, vuol uscire, pensa ad Ortagora, e a Timeo, due de' più prodi, cui fe' cenno di ritirarsi... La gioja della madre in vederlo salvo, le parole tronche, ambigue, confuse di lei gli manifestano appieno l'arcano, e la strage degli amici traditi. Vuol uscire da quello che chiama iniquo loco:

Timol. *Lasciami: uscirne io voglio,*
Nè in eterno tornarvi. Esilio o morte,
Ed onta e strazj io voglio, anzi che serva
Veder Corinto.... Echilò andiam.

Echilo. *Corinto*
Or quì ci vuol; non dei tu uscirne.

Demarista. *Uscirne*
Omai non puoi.

Timol. *Chi 'l vieta a me?*

(giunge a questi ultimi detti Timofane)

Timof. *Forse io.... ec.*

Si chiamerà questo un *mero dialogo drammatico*, *ottima*

produzione di spirito, ma non teatrale? E quali saranno, se non lo è questa, le produzioni di spirito teatrali? Si direbbe che i due fratelli vanno ad abbaruffarsi; ma no: Timofane ha l'aria trionfante, e fa sentire al fratello e al cognato ch'essi a lui devono la vita, e vuol disporli ad arrendersi, e a dare i primi l'esempio di obbedirgli; quai parole per Echilo e Timoleone! Timofane passa a spaventarli, e a mostrar loro che non hanno altro scampo.

Timof. . . . . *Omai lusinga*
Non entri in voi. Le tenebre di notte
Che a' vostri rei consessi prestar velo
Solean finor, furo ai vostri empi amici
L'estreme queste. A lor l'avviso vostro
Non perveniva, no: quel loco stesso
Al tradimento sacro, ove di furto
Si radunano, a tutti a un tempo tomba
Si è fatta or già.

Timol. *Che ascolto?*

Echilo. *O Ciel!...*

Timof. *Le audaci*
Lettere vostre ai Micenj, son queste:
Ecco ritornan già; chi le recava
È spento anch' ei. Vuoi più? que' due, che intorno
Alle mie soglie ivano errando in arme
Ortagora e Timeo, dovuta morte
Trovaro anch' essi... ec.

Echilo, e Timoleone costernati implorano morte da Timofane.

Timol. Me pria di tutti svena. Un nuovo oltraggio

Mi fai nel risparmiarmi. Ogni più sacra
Cosa m' hai tolto : io son per te cosperso
D' eterna infamia : a che tardar ? mi uccidi.

Timof. Pena maggior darò per ora ai vostri
Cuori ostinati : il rimirarmi in trono
E l' obbedirmi.

Timol. . . . . Hai risoluto dunque
Di non uccider noi ?

Timof. Di non curarvi
Ho risoluto.

Timol. E regnerai ?

Timof. Già regno.

Timol. Misero me!... Tu il vuoi ? Ch'io almen nol vegga...
(Timoleone si copre il volto col pallio.)

Echilo. Muori , tiranno , dunque.

Ecco sciolta l' azione, e finita la tragedia in questa scena, cui non si aggiungono che le dimostrazioni del più alto dolore in Timoleone, e di un perfetto, ma tardo ravvedimento in Timofane, miste di sentimenti di vicendevole tenerezza. Ecco gli *scheletri parlanti d' Alfieri : ecco il mero dialogo drammatico non teatrale ! = Insigni sono*, dice l' illustre Cesarotti, parlando del Timoleone, *le scene 2 e 3 dell' atto secondo, e la 4 del terzo. Timofane in quattro versi ristringe il compiuto panegirico della Monarchia. Timoleone fa un ritratto terribile dello stato di un tiranno con uno stile di fuoco. Ma, sopra ògni altra, sorprendente e divina è la prima dell' atto quarto fra Timoleone e la madre. Per notare i tratti più distinti nella tragedia, bisognerebbe trascriverla.* Io mi sono scrupolosamente

ristretto a notar le situazioni per evitare l' accusa di parzialità, e ho veramente *denuduta* e *scarnita* l' azione per far toccare con mano, dirò così, la sua marcia graduata e non interrotta, nè illanguidita mai, ma sempre crescente con vigor nuovo fino all' ultima scena.

Non ho veduto mai recitar Timoleone, e mi sembra una delle più lavorate tragedie d' Alfieri, e di quelle nelle quali più chiaro brilla il suo genio; ma temo che alla rappresentazione abbia a riescir meno commovente di tante altre del medesimo autore, malgrado il fuoco delle parlate di Timoleone. Persuasissimo che ciò non dee nemmeno per sogno attribuirsi alla sua semplicità, o a mancanza di situazioni, che anzi abbondano, come si è veduto, ne ho cercato la ragione nel soggetto stesso, che è pure sviluppato nel modo vero e naturale conforme alla storia, e credo di averla trovata. Ma siccome il mettere in chiaro le mie idee troppo mi dilungherebbe dal nostro tema; così non farò che accennarle, citando i principj su cui si appoggiano.

L' interesse drammatico è fondato sul principio che si racchiude in quel famoso verso:

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Abbiamo compassione dei nostri simili quando soggiacer li vediamo a una disgrazia che non meritarono; perchè temiamo che possa accader la disgrazia medesima a noi. Il Poeta tragico che ci presenta l'uomo virtuoso sulle scene, e dalla felicità lo fa precipitare nell'infortunio, non commove, non atterrisce, ma ributta; e produce un effetto anche più disgustoso, quando per la via del delitto conduce lo scellerato alla prosperità.

I personaggi più interessanti sono quelli, che non essendo nè assolutamente buoni, nè assolutamente cattivi, dall'alto della prosperità e della grandezza precipitano nella infelicità e nella miseria, non per delitto, e per vera pravità; ma per un traviamento, per una cecità, per un impeto, figlio d' umana fragilità.

Queste massime, che ci vengono da Aristotele, furono discusse dai moderni, e specialmente da Corneille nelle sue dissertazioni; soffrono qualche eccezione; ma nella loro generalità sono incontrastabili, e consecrate dallo studio del cuore umano e dalla esperienza.

Applicandole al Timoleone d'Alfieri, trovo primieramente che Timoleone è un Eroe perfetto, agitato da una nobilissima passione, ma difficilmente risentita ai tempi nostri. Echilo si confonde con Timoleone, e la sua virtù è oscurata da quella del Protagonista. Timoleone lotta fra gli affetti di cittadino e di fratello; ma egli ama e deve amar necessariamente più la patria che il fratello; altrimente non sarebbe più l' Eroe di Corinto. La sua condotta è irreprensibile; l' uccisione del fratello è più opera d'Echilo che di lui; dopo tanti tentativi, e nella situazione in cui segue, e quasi improvvisamente segue ed a caso, non gli è che leggiermente imputata; era necessaria; non si affacciava altro scampo per salvare la patria e la libertà. Timofane è un tiranno che corre al regno per la via del delitto; vi arriva imbrattato del più puro sangue, sparso vilmente con estrema perfidia; è odioso; la sua morte è meritata, è giusta, e nessuno deve, nè può compiangerlo. Demarista si confonde con Timofane, per cui propende: è

ambiziosa, è odiosa, non rimprovera a Timofane quanto deve il sangue ch' ei versa; non adopera i mezzi che sono in sua mano per riconciliare i fratelli, e invece di far piegare il reo, riconosciuto reo Timofane, alle persuasioni del virtuoso, del magnanimo Timoleone, vorrebbe che questi piegasse innanzi al tiranno, senza badare all' infamia che gliene verrebbe; e quando dice ad Echilo = *Son madre* = ognuno trova bella e giusta la risposta d' Echilo = *di Timofane* =. L' interessse è tutto concentrato in Timoleone: ma il suo erojsmo inspira un sentimento d' ammirazione, e non commove, non atterrisce. La passione che l' agita si discosta troppo dalle nostre; e l'ammirazione, anche l'alta ammirazione, non è un effetto abbastanza tragico. È vero ch' egli non cessa mai di esser fratello, e dopo l' uccisione di Timofane piange, e si scorda quasi che fu cittadino: ma i moti del sangue prima del disviluppamento della catastrofe sono troppo deboli per commovere; e dopo sembrano indegni di lui, indecorosi, non convenienti alla sua grandezza d' animo e all' eroica azione, di cui dovrebbe gloriarsi. Non ci commovono i fraterni affetti che ostenta Timofane a principio, perchè siam costretti d' attribuirli all' ambiziosa sua dissimulazione, e alla sua politica; e nemmeno ci commove la generosità con cui risparmia in fine il fratello e il cognato; perchè dovevano essere al certo le ultime vittime; e altronde mostra di salvarli appunto per far pompa di generosità, perchè non li teme più, e quindi non li cura; sa che in cuor l'amano, benchè l' abborriscano come tiranno, e perciò si fida: è imprudente per troppa ambizione,

per la pazza voglia di vederli primi per forza inchinarsi a lui, e loro malgrado riconoscerlo Re, pensando altresì che o li vincerà, o sarà sempre in tempo a spegnerli qualora rischioso per lui riesca il lasciarli in vita; molto più che nemmen Echilo allora appariva armato, che si credea averli sbigottiti col racconto della strage degli amici loro, che nelle sue soglie essi erano, cinte d'armati, in sua mano. Ecco le idee che nell' esame del Timoleone mi si sono affacciate: forse questa mia critica è ingiusta; ma ho voluto manifestarla per dare una prova, che in questo lavoro mia sola guida è l'amor del vero; e anche questa critica serve a convalidare i tanti argomenti, con i quali ho provato che il maggiore o minore applauso ottenuto dalle diverse tragedie d' Alfieri non deve riferirsi mai alla moltiplicità o scarsezza degl' incidenti o avvenimenti.

Terminerò con richiamare l' idea de' veri principj cui tanto rigorosamente si attiene Alfieri. *Ces lois observées*, dice Voltaire, parlando delle regole dell' arte drammatica, *non-seulement servent à écarter des défauts, mais elles amènent des vraies beautés, de même que les règles de la belle architecture exactement suivies composent nécessairement un bâtiment qui plait à la vue. On voit qu'avec l'unité de tems, d'action, et de lieu, il est difficile qu'une pièce ne soit simple. Ainsi voilà le mérite de toutes les pièces de M. Racine, et celui que demandait Aristote. M. de La-Motte en défendant une tragédie de sa composition préfère à cette noble simplicité la multitude des événemens; il croit son sentiment autorisé par le peu de cas qu'on fait de Bérénice, par*

l'estime où est encore le Cid. Il est vrai que le Cid est plus touchant que Bérénice; mais il n'est condamnable que parceque c'est une élégie plutôt qu'une tragédie simple; et le Cid, dont l'action est véritablement tragique, ne doit point son succès à la multiplicité des événemens; mais il plait malgré cette multiplicité des événemens, comme il touche malgré l'Infante, non à cause de l'Infante, = e in un altro luogo lo stesso Voltaire = *Qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième livre de Virgile? Nos Romans au contraire sont chargés d'incidens et d'intrigues* =. Terminerò con un detto sensatissimo d'un sagace critico Francese vivente. = *C'est l'impuissance qui a fait recourir à la multiplicité des aventures; c'est par un défaut de goût, ou de sensibilité que nous y applaudissons.*

L'accusa capitale fatta ad Alfieri, di aver presa la nudità del soggetto per l'unità dell'azione, sembra dissipata, e così svaniscono tutti i difetti allegati come conseguenze di questa medesima accusa; ma per lo scopo mio di rettificare e schiarire i sani principj dell'arte, quanto ho detto non basta ancora.

Udendo dire ad uomo della riputazione di Alfieri (sono parole della Dissertazione critica), *che inventar situazioni è facil cosa; che la fatica drammatica consiste nel trarre dal poco il molto in parole, e il conoscere il valor giusto delle parole, si può credere che il lambicco della frase sia tutto nella tragedia, e che lo studio del core umano, e dell'interesse drammatico, sia nulla, così si farebbero Scrittori accademici, non Scrittori artisti.*

Nell'ultimo squarcio di questo paragrafo terzo della Dissertazione critica si dice pure col solito tuono: = *Un difetto che direttamente distrugge lo scopo della tragedia è inerente alla economia de' piani drammatici di Alfieri, ove tutto è accordato al dialogo e nulla all'azione; questo difetto è la mancanza pressochè totale d'interesse. Questa mancanza può in vero esser più facilmente sentita che dimostrata: ma se si rifletta che l'interesse drammatico è sempre proporzionale alla situazione difficile, in cui gli attori si trovano: che questo imbarazzo nasce dall'urto delle cause e degli ostacoli che tendono reciprocamente le une a produrre lo scioglimento, gli altri a ritardarlo: che questo urto dipende dalla invenzione di queste cause e di questi ostacoli; che esso non può mai trovarsi nelle parole: ognuno si persuaderà facilmente che Alfieri essendosi piccato di* DISINVENTARE, *ha tolto alla tragedia il principal mezzo onde fissar l'interesse.*

Ho rapprossimati questi due cattedratici squarci, perchè si danno la mano; e così le risposte che talvolta saranno comuni all'uno e all'altro, con minore difficoltà potranno ad emtrambi applicarsi.

Che inventar situazioni è facil cosa, tutti lo sanno, e tutti lo vedono, perchè i romanzi ne sono pieni zeppi: e se le coperte d'obblìo e di polvere si disotterrassero innumerevoli tragediaccie, di cui or s'ignora perfino il titolo, si troverebbero se non tutte, almen quasi tutte accozzate per mezzo di stravagantissime situazioni, cavate da numerosi avvenimenti inverosimili, che soccorsero il misero Poeta imbarazzato a far ciarlare per cinque

atti i suoi molti personaggi. La difficoltà consiste nello inventar situazioni interessanti e atte a porre in movimento le due molle tragiche, compassione e terrore.

Alfieri non ha detto mai *che la fatica drammatica consiste nel trarre dal poco il molto in parole, e il conoscere il valor giusto delle parole* : ha detto bensì nelle note in risposta a Cesarotti, parlando del suo Timoleone, *il cercare di far nascere degli avvenimenti dove non ci debbono essere, ho sempre giudicato esser cosa altrettanto fastidiosa, quanto facile; da molti però, che il giusto valore delle parole non sanno, ciò viene fastosamente chiamato FÁNTASIA.* Si vede che il Signor Carmignani è stato tradito dalla memoria, perchè vi è gran differenza fra ciò che Alfieri ha detto, e ciò che il nostro Critico gli fa dire: fortuna che Alfieri è morto e non può dolersene; ma de' morti di tal fatta è bene rispettare anche le ceneri mute e insensibili. Disse Alfieri altresì, parlando del suo Timoleone in altro luogo, di aver *saputo forse cavare dal poco il moltissimo*, e si diede certo non piccola lode: ma gliel' avea data prima l' illustre Cesarotti, di cui non è inopportuno trascrivere le espressioni: = *Per ordire*, dic' egli, *una tragedia di cinque atti con sì poca tela, e a forza di soli discorsi, ci vuole un capitale di sentimenti profondi, eroici, che supplisca all' azione, e sostenga l'interesse; una ricchezza inesausta per non ripetersi, e far nascere il vario dall' uniforme; e un' economia la più giudiziosa, per graduare i sentimenti della medesima specie, onde l' ultimo giunge sempre inaspettato quando tutto sembra già detto, e accresca l' interesse e la forza,*

Un tale assunto, per chi ben pensa, suppone un vigor di genio, e una maestrìa d' arte molto superiore a quella che si ricerca nello sviluppo dell' azione, e nei colpi di teatro. = Ecco come parlava del Timoleone d' Alfieri uno de' più rispettabili letterati che vantasse l' Italia; e questo è quel *trarre dal poco il molto* che si rimprovera dal Signor Carmignani ad Alfieri. E si dirà che per questo *si può credere che il lambicco della frase sia tutto nella tragedia, e che lo studio del cuore umano, e dell'interesse drammatico sia nulla*? Come si acquista, e come acquistò Alfieri quel *capitale di sentimenti profondi ed eroici*, quella *ricchezza* inesausta, quell' *economia la più giudiziosa*, senza lo studio instancabile e profondo del cuore umano, e dell' interesse drammatico?

Allorchè il Signor Carmignani osa affermare, che le tragedie d' Alfieri mancano quasi totalmente d' interesse, basterebbe rispondergli: leggetele, o compiacetevi d'assistere alle rappresentazioni che se ne fanno; e se ancora persiste a non trovarvene, gli si può rispondere, che se le tragedie d' Alfieri si leggono e rileggono; se formano parte d' ogni anche piccola libreria, almeno in Italia; se tuttodì se ne rinnovano le edizioni, e sono state ormai in pochi anni stampate, ristampate più di qualunque libro classico; se le persone corrono in folla ovunque si rappresentano; se alla replica il numero degli spettatori cresce in vece di scemare; se le critiche stolte, e lo schiamazzo che fanno i detrattori di questo grand' Uomo, non valgono a diminuirne la fama; e se non si leggono, non si ristampano, non si riproducono sulle scene che le tragedie conosciute e speri-

mentate capaci d' eccitare un vivo drammatico interesse, rimanendosi oscure e sepolte le altre che fanno languire e sbadigliare: il difetto sta nella fisica organizzazione, o nelle morali disposizioni del Signor Carmignani; perchè non possiamo, nè dobbiamo supporre che il difetto stia nei tanti leggitori, spettatori, ammiratori, se non altro per l' assioma, che = *nemo unquam fefellit omnes, et omnes neminem.* = Egli però vuol provar contro il fatto, e sostener che la cosa dev' essere così.

Per sostenere questa capricciosa sua dimostrazione, dice che *l' interesse drammatico è sempre proporzionale alla situazione difficile, in cui gli attori si trovano*: questa proposizione è troppo generale, e non è esatta; perchè molti esempj si potrebbero addurre di situazioni difficili che non interessano, e di situazioni assai meno difficili che lacerano l' anima. È impossibile immaginar situazioni per quasi tutti i personaggi più di quelle che pullulano, direi quasi, ad ogni scena, nell'Eraclio di Corneille: eppure non vi è ombra di paragone fra l'interesse drammatico, che nasce dalle situazioni difficilissime dell' Eraclio, e quelle tenerissime che risvegliano i meri dialoghi fra Climene e Rodrigo nel Cid. Soggiunge il nostro Critico, che *questo imbarazzo nasce dall' urto delle cause e degli ostacoli; e questo urto dipende dalla invenzione di queste cause e di questi ostacoli*: ma questo non è che un rifriggere la pretesa necessità degl' incidenti e avvenimenti estrinseci al soggetto; e noi abbiamo sopra dimostrato, che l' interesse drammatico nasce dalle cause e dagli osta-

coli semplici e naturali che il soggetto medesimo somministra; che queste cause e questi ostacoli sono più forti e più idonei alla tragica illusione, quanto più sono dal dialogo preparati; e che le migliori cause ed ostacoli, e i più efficaci sono quelli che nascono non dagli incidenti estrinseci, ma dal conflitto delle passioni; che la moltiplicità degl' incidenti producendo confusione, impediscono la limpida, la graduata generazione delle situazioni; e che perciò in fatto si trova che le tragedie più semplici sono le più belle, le più commoventi, le più perfette; e che se talune non producono il più efficace effetto drammatico, da tutt' altra cagione deriva che dalla scarsità, semplicità, naturalezza degl' incidenti. Finalmente osserva, anzi decide il Signor Carmignani, che l' urto delle cause e degli ostacoli *non può trovarsi mai nelle parole*; ed abbiam pure dimostrato, che alle *parole* si deve principalmente ed essenzialmente l' urto delle cause e degli ostacoli, che avanza, ritarda o scioglie l' azione, e produce l'effetto drammatico.

Il vaticinio di Tiresia nell' Edipo di Sofocle, come già dissi, poco o nulla fa per se medesimo. Se Edipo non fosse andato in collera e non avesse chiaccherato, sarebbe stato creduto subito, sulla fede del cieco Vate, l' uccisore di Lajo, e tutto sarebbe stato finito: invece serve a formare il nodo dell' azione. Vediamo come. La collera di Edipo tiene in sospeso gli spettatori, ne nasce l' alterco, dall' alterco ne viene il sospetto della subornazione di Creonte, da questa l' incertezza sulla verità o falsità del vaticinio, e da questa

la necessità di chiarire il fatto con altri mezzi, e per altra via: ecco la situazione difficile, ecco l'imbarazzo, ecco l'urto delle cause e degli ostacoli, senz'altra invenzione che quella d'un incidente semplicissimo e naturalissimo, E a che servì questo mezzo o incidente? Servì a somministrare materia a Sofocle per far andar in collera Edipo, per far poi montar nelle furie il caustico vaticinatore, e per andar poi rintracciando i motivi che potevano render sospetto il vaticinio; per mettere in somma diverse passioni in conflitto. Come fece Sofocle tutto questo? Intrecciando un dialogo. Cos'è il dialogo? Una catena di dimande e di risposte. E le dimande e le risposte? Sono una catena di parole. Senza le parole il vaticinio era vano per la graduazione dell'azione e dell'effetto drammatico: dunque il vero urto delle cause e degli ostacoli si trova nelle parole. Sono le parole di Tiresia che muovono la bile di Edipo, sono le parole di Edipo che provocano Tiresia e così successivamente. Se le situazioni sono state prodotte da quest'urto di parole: dunque le parole tutto fanno. Se appena Edipo formò il sospetto della subornazione di Creonte, questi fosse venuto a far chiasso, e a smentirlo, o se fosse nato un altro avvenimento che avesse interrotto il discorso, e l'avesse diviso in diversi oggetti, si sarebbe divisa l'attenzione, si sarebbero divisi i moti dell'animo degli spettatori, le situazioni non avrebbero potuto essere preparate, e generarsi per gradi, vi sarebbe stato guazzabuglio, e dal maggior movimento disordinato, ne sarebbe venuta maggior freddezza invece di maggior calore: ed ecco come la moltiplicità

degl' incidenti nuoce, non giova all' effetto drammatico.

Ognuno si persuaderà facilmente, disse il Signor Carmignani, *che Alfieri essendosi piccato di DISINVENTARE, ha tolto alla tragedia il principal mezzo onde fissar l' interesse.* Giova sapere in qual senso Alfieri adoprò la parola *disinventare*, per capir come, in senso del Signor Carmignani, ha tolto alla tragedia il principal mezzo di fissar l' interesse.

Alfieri nel parere che ha dato delle sue tragedie, dopo averle passate in rivista ad una ad una, viene ad indicare il sistema tenuto da lui nel comporle; e laddove parla dell' *invenzione*, così si esprime: = *Circa il metodo e la condotta. chiunque vorrà pigliarsi la briga di raffrontare una qualunque di queste ad un' altra tragedia di simil nome, potrà per se stesso esaminare la totale diversità, e convincersi quanto nell' arte gli autori loro (massimamente i moderni) hanno per lo più studiato di farvi nascere incidenti episodici, scontri teatrali e spettacolosi, agnizioni non naturali, o non necessarie, maravigliose e non sempre verisimili catastrofi; altrettanto in queste l' autore si è studiato a spogliare il suo tema d' ogni qualunque incidente che non vi cadesse naturale, necessario, e per così dire, assoluto signore del luogo ch' egli vi occupa. Per questa parte dunque direi che l' Autore abbia piuttosto disinventato, negandosi assolutamente tutte le altrui, e tutte le proprie invenzioni là dove nocevano a parer suo alla semplicità del soggetto da cui si è fatto una legge sacrosanta di non staccarsi mai un momento, dal cominciar della prima parola del primo verso, fino all' estrema dell' ultimo.*

Or che sappiamo cosa si deve intendere per *disinventare* in senso d' Alfieri, e cosa debba aver inteso il Signor Carmignani rimbeccando ad Alfieri questa parola, capiremo il perchè Alfieri *disinventando* abbia tolto alla tragedia il principal mezzo di fissar l' interesse: ed ecco perchè Alfieri si è studiato a spogliare il suo tema *degl' incidenti episodici*, degli *scontri teatrali e spettacolosi*, delle *agnizioni non naturali o non necessarie*, delle *maravigliose e non sempre verisimili catastrofi; e si è fatto una legge sacrosanta di non si staccare mai un momento dalla semplicità del soggetto.* Chi crederà che Alfieri, *disinventando in tal modo, siasi tolto il principal mezzo di fissar l' interesse?*

Perderei malamente il tempo se mi affaticassi a difendere il Signor Calsabigi, accusato dal Signor Carmignani di aver preso un equivoco madornale, e di aver fatto la satira d' Alfieri, *allorchè asserì che tutto in Alfieri erasi posto in azione;* e per terminare ciò che riguarda il piano drammatico, avendo parlato della sostanza, dirò così, della tragedia, cioè dell' azione, non mi rimane più che a dir qualche cosa del principio, e del fine, cioè dell' esposizione, e del disviluppamento.

Il Signor Carmignani non parla in questo paragrafo dell' esposizione, benchè trattandosi del piano drammatico, fosse il luogo di farne parola.

Alfieri dice parlando di se = *Ne' suoi primi atti, egli non ha mai fatto esporre il soggetto della tragedia da un qualche personaggio attore a un personaggio indifferente, e creato soltanto per ascoltare; e molto meno l' esposizione si è fatta tra due personaggi indifferenti,*

ma sempre si è dato introduzione alla favola col dialogo d' azione, appassionato in quel grado soltanto che può ammettere un principio, ma che non si può mai scompagnare dai personaggi che hanno veramente in core alte ed incalzanti passioni. Questa è certo una novità, perchè nei moderni, esposizioni di tal fatta rare volte si trovano; ma non è al certo una novità pericolosa, perchè non sarebbe sfuggita al Signor Carmignani, non è nemmeno un difetto, perchè probabilmente il Signor Carmignani l' avrebbe chiamata novità pericolosa. Che non sia nemmeno un difetto, ce ne assicura il nostro oracolo, Voltaire, il quale dice = *L'exposition du sujet se fait ordinairement à un personnage qui en est aussi bien informé, que celui qui lui parle. On est obligé pour mettre l' auditeur au fait, de faire dire aux principaux acteurs ce qu'ils ont vraisemblablement déjà dit mille fois. Le point de perfection serait de combiner tellement les événemens que l'auteur qui parle n'eût jamais dû dire ce qu'on met dans sa bouche, que dans le tems même où il le dit.* =

L' altro mezzo particolare all' autore, prosegue Alfieri parlando di se, *si è che ne' suoi quinti atti per tutto dove si poteva senza punto offendere il verisimile, o la teatrale decenza, egli non ha mai fatto narrare ciò che potea presentarsi agli occhi, e che, operato in palco dai soli personaggi importanti, dovea ben altramente commuovere gli spettatori.....*

È forse questa una novità pericolosa? Udiamo il Signor Carmignani = *L' atteggiar la catastrofe*, dic'egli..... *è un elemento costante dei piani drammatici d'Al-*

fieri. = Non badiamo alla pompa con cui falsamente si esagera che Alfieri adopera sulla scena i mezzi materiali che il soggetto somministra, intendendo sempre di parlare non dell' azione, ma del suo disviluppamento, che segue nei quinti atti, e per lo più nell'ultima o penultima scena; ed esaminiamo se ciò è proscritto dai maestri dell'arte, o se nuoce alla tragica illusione.

È certo che i Greci atteggiarono la catastrofe e orribilmente l'atteggiarono. Si vede in Eschilo, senza parlar delle sue Eumenidi, il supplizio di Prometeo nella tragedia di questo nome; e si fanno sulla scena da Ismene e da Antigone i piagnistei sui due sanguinosi e ancor palpitanti cadaveri d' Eteocle e di Polinice, nei Sette a Tebe. Il Coro nella tragedia d'Agamennone sente i gemiti d' Agamennone che muore sotto il pugnale di Clitennestra; e la scellerata moglie, che mostra poscia il cadavere del marito, si vanta del suo misfatto fino al punto di dire, che il suo sangue, rugiada di morte, sopra di lei zampillando, l'avea ravvivata, come la pioggia del cielo ravviva la terra inaridita. Comparisce nell'Edipo di Sofocle Edipo che si è acciecato da se, tutto grondante dalle spente lacere luci rivi di sangue; e nell' Elettra si sentono nell' interno le voci di Clitennestra che chiede pietà sotto il pugnale del figlio; e la feroce Elettra di fuori che grida ad Oreste = *Ferisci: un altro colpo se puoi* = e dopo la misera Clitennestra che spirante esclama = *Un altro colpo!.... Ahi!....* Nell'Elettra di Euripide il Coro sente pure i lamenti di Clitennestra trucidata dai figli, ed escono Oreste ed Elettra imbrattati della strage materna; e nell'E-

cuba questa donna fa entrar Polimestore con inganno nella tenda delle donne Trojane prigioni, ove ha scannati i due piccoli figli di lui, e a Polimestore istesso cava gli occhi: tosto poi si vedono gl' insanguinati cadaveri degl' innocenti fanciulli, e con essi il padre così mal concio nell' orribile situazione, che ad ognuno è facile immaginarsi.

Si dirà che i moderni più sensibili, o almeno piu delicati, che non erano gli antichi, non soffrirebbero tali orrori: ma i Francesi più delicati in ciò senza fallo degl'Inglesi, dei Tedeschi, degli Spagnuoli, e anche degli Italiani, non hanno eglino vivamente applaudito il quinto atto di Rodoguna, e il quinto atto d' Atreo e Tieste? Eppure si rappresenta in quello di Rodoguna una madre, che dopo aver ucciso di propria mano un suo figlio, vuole avvelenare in presenza della Corte e d' un Ambasciatore l' altro suo figlio e sua nuora: e siccome questi insospettiti rigettano lungi da loro la tazza avvelenata, così quest' empia e barbara madre la beve ella, e muore di quel veleno, che al figlio e alla nuora avea riserbato: a tutti è nota la catastrofe d' Atreo.

Il quinto atto di Rodoguna anche oggidì è in gran pregio: e se cadde l' Atreo, non fu tanto per l' orrore di quella catastrofe, quanto per l' orrido verso che termina la tragedia.

= *Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits* =.

Racine non ha reso spettacoloso che il suo capo d'opera l'Atalia; ma Voltaire e La-Harpe, e tutti infine osservano, che i quinti atti delle altre tragedie di Racine sono languidi, appunto perchè vi si racconta e non vi

si fa vedere; e per quanto si ammiri il genio del Poeta in que' poetici inimitabili suoi racconti, non producono però l' effetto tragico che se ne aspetta e che ne deve risultare.

Voltaire ha quasi sempre atteggiato la catastrofe, e talvolta orribilmente, come in Maometto, e quantunque il precetto Oraziano

= *Nec coram populo pueros Medea trucidet* = ·

possa e debba intendersi non solamente nel significato dell' incredibilità, ma anche in quello dell' atrocità delle catastrofi per il verso che chiude il precetto

Quaecumque ostendis mihi, sic incredulus odi.

aggiuntavi se si vuole la correzione di Voltaire

Quodcumque ostendis mihi sic, aversor et odi.

Pure nessuno pretenderà di condannare oggidì dopo tanti fortunati esperimenti certe catastrofi atteggiate, e atteggiate terribilmente, purchè il terror non degeneri in orrore. *La scène*, dice Voltaire, *est-elle moins ensanglantée par la mort d'Atalide qui se poignarde pour son amant, qu'elle ne le serait par le meurtre de César?*

Il Signor Carmignani condannando in Alfieri l' aver egli atteggiate le sue catastrofi, adduce le seguenti ragioni = *L' azione ha da consistere nelle collisioni progressive, nelle quali le passioni de' personaggi si trovano; e quì è il vero merito della invenzione* =. S'egli avesse ragionato così da principio, ci saremmo trovati presto d' accordo; ma quì si parla di catastrofe, di scioglimento d' azione, e non d' azione; e perchè mai quando si parlò d'azione il nostro Critico sprezzò sempre le *collisioni progressive delle passioni* per fare come il Si-

gnor La-Motte il panegirico degl' incidenti estrinseci e moltiplicati; e ora che si parla di catastrofe, mette in campo *ex abrupto* le collisioni progressive delle passioni, e fa quì consistere il vero merito dell' invenzione? Confesso che non so conciliar questi due opposti discorsi che implicano contraddizione.

Menar braccia e pugnali è mezzo facile e materiale, soggiunge il Critico toscano, *e questo mezzo*, *attesa la natura del locale de' nostri spettacoli*, *attesa la vicinanza degli oggetti*, *è sempre dappresso al ridicolo* (sulla differenza degli antichi e dei moderni teatri abbiamo risposto nel primo paragrafo). *Se non vi s'imbatte*, *questo è un merito dell'attore o del macchinista*, *ma non dell' autore....* E se vi s' imbatte, risponderemo noi, questa è colpa dell' attore non dell'autore, e non parleremo del macchinista; perchè le tragedie d' Alfieri non ne richiedono mai l' intervento.

Perchè mai dàl Signor Carmignani fu messo in campo il macchinista, che così mal si confà coi semplicissimi mezzi adoprati da Alfieri? Probabilmente per più acconciamente regalarci l' aneddoto di Marmontel, che avendo messo sul teatro lo storico scioglimento dell'azione di Cleopatra, si fece fabbricare dal Signor Vaucarson un' aspe di legno o di metallo, che imitava al naturale il moto dell' aspe vivente. Se il Signor Carmignani avesse saputo che dagli spettatori fu trovato ridicolo non solo l' aspide, ma anche la tragedia, e forse più la tragedia che l' aspe, ci avrebbe forse privati di questa aggradevole erudizione: ma buon per noi che l' ignorava.

Lasciamo le inezie. L' atteggiar le catastrofi è permesso, perchè i più distinti tragici, anche moderni, ora più, ora meno le atteggiarono, ed è utile alla tragica illusione, perchè in tal guisa arriva naturalmente all'ultimo grado, e lascia pago lo spettatore; il che di rado succede col racconto, che anzi narrando ciò che avrebbe potuto mostrarsi, vi è sempre il pericolo di veder mancare o languire la tragica illusione, al momento che portata al suo colmo, dee fare il suo scoppio come l' arco, che quando è ben teso non lascia cadere, ma scaglia il dardo.

Le catastrofi non devono essere nè inverisimili, nè rivoltanti; e per fissar questi limiti convien osservare il carattere e i costumi del popolo, cui la tragedia si destina. *Il est un point*, dice saggiamente nell'ottimo suo trattato della Poetica francese Marmontel = *Il est un point au-delà duquel le spectacle est trop douloureux. Tel est pour nous peut-être celui d'Atrée, tel serait celui d'Œdipe si on n'avait pas adouci le cinquième acte de Sophocle. Cela dépend du naturel et des moeurs du peuple à qui l'on s'adresse, et par le degré de sensibilité qu'il apporte à ses spectacles, on jugera du degré de force qu'on peut donner aux tableaux qu'on expose à ses yeux. Voilà un point sur lequel la tragédie n'est point invariable.* Indovinando fino a qual grado gli spettatori puonno o vogliono essere commossi, non s' incappa mai nell' estremo che Orazio mostrò col *Nec Medea coram populo*, e osservo che quel finissimo ingegno aggiungendo l' altro verso

Quaecumque ostendis mihi sic, incredulus odi

diede una prova della profonda sua cognizione del cuore umano. Il fatto di Medea è accaduto, la mitologia famigliare agli antichi Greci e Romani, come ai Cristiani la Bibbia non lasciava luogo a ragionare sulla verità o non verità dell'avvenimento: ma siccome era orribile e rivoltante, così il cuore lo rigettava come se fosse stato incredibile: e ben ciò intese pure il giudizioso Boileau quando disse:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Sia pure scritto nella mitologia, o anche nella storia che vi fu una madre barbara al segno di trucidare i figli innocenti e tenerelli ancora per vendicarsi dell' infido marito, e si rappresenti questa madre nell' atto di trucidarli, il cuor che rifugge all' atroce vista o non crede o non sa, o non vuol credere, ed ecco inutile l' *aversor* di Voltaire per correggere l' *incredulus* di Orazio che comprende l' inverisimile e l' orribile, perchè il cuor li confonde.

Altro dunque più non ci resta che a veder come Alfieri atteggiò le catastrofi; e osservo a buon conto ch' ei si prefisse di non presentare allo sguardo che il puro verisimile, e il terribile, non l' orribile. O la sbagliò in tutte le sue tragedie, e sarà questo un difetto non una novità pericolosa, perchè il suo sistema era buono. Ov'è la tragedia perfetta? Difetti gravi si ravvisano nell' Edipo di Sofocle, difetti non leggieri nell' Atalia, nella divina Atalia. O egli, se non in tutte, almeno in alcune delle sue tragedie fece vedere ciò che altri avrebbero narrato, e ne ottenne un migliore effetto tragico, alternando compassione e terrore senza

inorridire; e dobbiamo essergli grati, e ammirarlo perchè al precetto seppe unire l' esempio e il modello.

Il Signor Carmignani censura, e quasi deride le catastrofi d' Eteocle e Polinice, di Merope, di Bruto Secondo, che altri credettero impossibile atteggiarsi con teatrale decoro; ma nemmeno in questo possiam essere d' accordo con lui, e facil ci sembra il dimostrare com'ei s'inganni.

Seguitiamo passo passo il Signor Carmignani = *Per sceneggiare la catastrofe del Polinice, Alfieri ha alterato affatto il soggetto.*

Alfieri non ha alterato il soggetto, ma ne ha variata una circostanza principale. L' odio innato nei due fratelli, acceso dalla contesa cui dà luogo il trono di Tebe, fu cagione che entrambi si uccidessero: ecco il soggetto. Come si uccisero? Ecco le circostanze del soggetto. Altri narrarono che venuti in campo a duello, rimasero entrambi feriti a morte. Alfieri finge che Eteocle cadesse ferito in campo nel duello ch' ei pure ammette, e Polinice fosse poi ferito a tradimento dal fratello moriente. Questa varietà proviene dalla diversità dei caratteri de' due fratelli nella tragedia d'Alfieri. Sentiamo prima da lui, perchè fece i due fratelli d' indole fra di loro diversa? Troppo lungo sarebbe il riportar quì ciò che Alfieri scrisse su questa sua tragedia, benchè opportuno sia porselo sott' occhio, e ne trascriverò soltanto un breve squarcio.

« Di Polinice. dirò per la opposta parte lo stesso.
» L' antichità gli presta un carattere a un di presso so-
» migliantissimo à quel d' Eteocle. Ma tra due feroci

» tigri non avrebbe avuto luogo nessun parlamento;
» appena si sarebber veduti, doveano immediatamente av-
» ventarsi l' uno all' altro e sbranarsi. Per renderli dun-
» que teatrali e soffribili, ho creduto che si dovesse
» *dare al lor odio delle tinte diverse, per cui suscettibile*
» *riuscisse d' una qualche sospensione. Il mio Polinice è*
» *dunque nato assai più mite, che non è Eteocle.....* »

Poteva Alfieri, senza trasgredir le leggi dell' arte, fingere un fratello più mite dell' altro? E chi lo vietava? Soprattutto conservando le qualità essenziali e comuni di carattere, cioè *ambizione di regno mista ad un odio fatale dagli Dei inspirato nel cuore* d' entrambi *in punizione dell' incesto del loro padre*?

Poteva Alfieri variare il modo della strage fraterna, ossia una delle principali circostanze del fratricidio? Corneille esamina, da quel maestro ch' egli era, se debba o no seguirsi appuntino il precetto d' Aristotele che non vorrebbe si cangiassero i soggetti conosciuti e ricevuti; e non solo ammette le variazioni e modificazioni, ma spiega come attesa la diversità de' tempi e de' costumi sia necessario talvolta variarli e modificarli. Voltaire va più oltre, e dice: = *Nous pensons qu' on pourrait changer quelque circonstance* PRINCIPALE *dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l' intérêt loin de le diminuer.*

« *Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* ».

Racine variò il soggetto di Andromaca; ed è veramente a proposito la sua giustificazione, ch' io riferirò in parte « Combien Euripide a-t-il été plus hardi dans » sa tragédie d' Hélène. Il y choque ouvertement la

» croyance commune de toute la Grèce. Il suppose que
» Hélène n'a jamais mis le pied dans Troie; et que
» après l'embrasement de cette ville, Ménélas trouve
» sa femme en Egypte, dont elle n' était point partie:
» tout cela fondé sur une opinion qui n'était reçue que
» parmi les Egyptiens, comme on peut le voir dans Hé-
» rodote.

« Je ne crois pas que j' eusse besoin de cet exemple
» d'Euripide pour justifier le peu de liberté que j'ai
» prise ; car il y a bien de la différence entre détruire le
» principal fondement d'une fable, et en altérer quelques
» incidens qui changent presque de face dans toutes les
» mains qui les traîtent. Ainsi Achille, selon la plu-
» part des Poétes, ne peut être blessé qu'au talon,
» quoique Homère le fasse blesser au bras, et ne le croie in-
» vulnérable en aucune partie de son corps. Ainsi So-
» phocle fait mourir Jocaste aussitôt après la recon-
» naissance d'OEdipe, tout au contraire d'Euripide qui
» l'a fait vivre jusqu'au combat et à la mort de ses deux
» fils. Et c'est à propos de quelque contrariété de cette
» nature, qu'un ancien commentateur de Sophocle re-
» marque fort-bien : *Qu'il ne faut point s'amuser a chi-
caner les Poétes pour quelques changemens qu'ils ont
pu faire dans la fable ; mais qu'il faut s'attacher à con-
sidérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces change-
mens, et la manière ingénieuse dont ils ont su accomo-
der la fable à leur sujet.*

Il soggetto d' Oreste era certamente notissimo ai Greci.
Eppure Eschilo e Sofocle fanno morire Egisto e Cli-
tennestra, l' uno in Micene nel palazzo de' Pelopidi,

l' altro in Argo nel palazzo d' Agamennone e dappresso alla sua tomba; e l' uno fa morir prima Egisto, e l' altro lo fa morir dopo Clitennestra. Euripide fa morire Egisto mentre faceva un sacrifizio fuori d'Argo, e Clitennestra nella casupola di un coltivatore di terreni, in una campagna presso i confini del territorio d'Argo. I tragici moderni, rappresentando il fatto d' Oreste, variarono la catastrofe antica, giudicata per noi troppo atroce.

Dobbiamo dunque soltanto esaminare, se Alfieri cambiando una circostanza principale (giacchè il difetto non può consistere nel cambiarla) abbia accresciuto o diminuito l' interesse tragico; e se si rifletta che ciò che si vede commove più che ciò che vien raccontato, la questione è decisa in favore d' Alfieri; e ci resta a decidere unicamente se quel che si vede è verisimile e terribile senza essere orribile.

Eschilo ne' Sette contro Tebe, dice Carmignani, *Euripide nelle Fenicie, Racine nei Fratelli nemici sentirono essere impossibile di porre sotto gli occhi dello spettatore la uccisione de' due fratelli. Euripide in una tragedia la più spettacolosa forse, che il greco teatro abbia, portò nella scena i cadaveri dei due uccisi, e quel di Giocasta lor madre.*

Lo spettacolo orribile introdotto sulla scena da Eschilo e da Euripide non sarebbe oggidì soffribile; e i Fratelli, nemici di Racine, non comparvero sul treatro francese che per essere eternamente sbanditi: fu questo il germe del genio di Racine, ma dovea poscia ben altramente svilupparsi.

Quando Eteocle e Polinice sono morti, quando Giocasta si è uccisa, quando Emone e Menecco figli di

Creonte periscono in faccia ai due eserciti, Creonte rimasto solo offre la mano di sposo ad Antigone, ed ella senza dargli risposta corre ad ammazzarsi come gli altri personaggi. Creonte o non ha il coraggio d'imitarla, o rimane in vita *apparemment*, dice La-Harpe, *pour qu'il soit dit que tout le monde ne meurt pas*; ma ei manda orrende grida, e finisce col dire, che va a cercar pace nell' inferno. Ecco come finisce la tragedia dei *Fratelli nemici*. Certamente questi tragici non trovarono il modo di far veder l' uccisione dei due fratelli, perchè vollero star attaccati al duello eseguito fra un campo e l' altro; ma Alfieri è ammirabile per aver trovato nella variazione di questa circostanza il mezzo di por sotto gli occhi degli spettatori la morte di due fratelli, senza rendere lo spettacolo orribile, *purgando* anzi, a parer mio, benissimo colla compassione il terrore.

Alfieri ha cambiato il duello in una uccisione involontaria, e in una proditoria: l'una conseguenza di una ferita data nel luogo del duello, vale a dire nel piano aperto fuori di Tebe, l' altra che si effettua in scena. E che male ci è? Qual tragica regola è violata? Nessuna, come abbiam veduto.

Terminato il duello le due armate nemiche si sono azzuffate: Eteocle è tradotto in città a niun altro oggetto, per quanto sembra, che per darlo alle mani dei Macaoni, e dei Podalirj di Tebe: all' incontro esso è trattenuto nell' atrio della reggia: Polinice, essendo rotta la tregua, le due armate essendo alle mani, vien dietro al fratello ferito: egli grida alla madre

. . . . *Al tuo cospetto*

Vivo tornar no, non volea: quel ferro
Che tronca a lui la vita a me ritorto
L'avevo già,

Il Sig. Carmignani fa un guazzabuglio, ma non lo fece Alfieri. *Con tutte queste belle disposizioni,* continua il Critico, *ad ammendare il fratricidio col suicidio, ei si trattiene a parlar lungamente col moribondo Eteocle, e oltre il non essersi data la morte per via, come potea fare le mille volte se parlava sul serio, egli viene a farsi uccidere in un sol colpo da una persona moribonda.*

Segue nel campo fuori di Tebe la zuffa, il duello la sospende, Eteocle è vinto, Polinice è vincitore: ecco tutto finito. Eteocle ferito, ma non morto (e in ciò si conserva il perfetto verisimile, perchè Polinice non gli lanciò che un colpo, e più a difesa che ad offesa), vien trasportato al luogo della scena; cioè della *reggia*, perchè la scena è nella reggia; Polinice desolato lo segue e lo raggiunge là ove l'incontrarono la madre e la sorella; e tutto è semplice, tutto è naturalissimo. Come c'entrano i Macaoni e i Podalirj di Tebe? Vive Giocasta, ed è nella reggia in Tebe; o è Re tuttora, e finchè vive, Eteocle, o gli succede il fratello vincitore, Polinice. Se Eteocle è Re, perchè lasciarlo semivivo sul terreno e nel campo, e non portarlo nelle sue stanze? Se è Re Polinice, e si dispera perchè ha ferito il fratello, impedirà egli forse che Eteocle muoja onorevolmente nella reggia fra le braccia di Giocasta che gli è pur madre e l'ama? Se i due fratelli morissero entrambi, non è Creonte fratel di

Giocasta il successore al trono? Se Polinice volle uccidersi per ammenda del fratricidio, non fu questo un atto generoso e magnanimo? Egli, più mite del fratello, egli che ama la madre, di cui non osa affrontar lo sdegno, non conserva così mirabilmente il carattere che gli fu dato dal poeta a principio? Non è naturale, non è verisimile che segua, fra dolorose smanie, il fratello ferito, poichè pietà di lui lo move, e nessuno nè gli impedisce, nè può impedirgli di seguitarlo? Polinice, benchè intriso di sangue fraterno, non è odioso, perchè nol fu nel decorso della tragedia, perchè la ragione stava con lui, perchè fu provocato, perchè il colpo fu quasi involontario, e l'autore avvedutamente lo fece sapere prima ch' egli arrivasse. Antigone dopo aver narrato come avvenisse il feral duello, dice:

A ribattere i colpi intento a lungo
Sta Polinice: generoso ei teme
Più che per se, pel rio fratello; « *ei niega*
» *Di ferir lui. Ma poi che pur lo incalza*
» *E più* lo preme l'altro, *e più lo stringe;*
» *Tu il vuoi* (grida egli) *il Ciel ne attesto e Tebe;*
» Mentr' ei ciò dice *al Ciel rivolti ha gli occhi*,
» Scesa è la punta dell' acciaro; il colpo
» Guidan le furie a trapassare il fianco
» Di Eteocle che cade. Il sangue spiccia
» Sovra il fratel, che a cotal vista, al petto
» In se stesso ritorce il sanguinoso
» Brando fumante.....

Ma non si uccise, e non si diede *la morte per via come potea far le mille volte*..... Qual maraviglia! Ne rende ragione egli stesso.

Inopportuno a viva forza, Emone
Mi tratteneva, e disarmava il braccio.

Anche per via, non essendo verisimile che fosse solo, avrebbe trovato chi l'avrebbe trattenuto: ma quanto è naturale e bello il primo moto che il portava ad uccidersi, altrettanto sarebbe stato indecoroso l'ammazzarsi dopo senza riveder la madre, la sorella e lo stesso dolente fratello, di cui tanto gli doleva. Quanto è più naturale e più bello e più commovente l'esser egli accorso, scordandosi ogni antico rancore e la fierezza e l'orgoglio, a domandargli perdono? Egli non si trattiene con lui se non quanto basta per far maggiormente spiccare il contrasto de' due diversi caratteri, e preparare l'ultimo colpo. Nè oziosi sono i discorsi che si fanno, ma tali che troppo brevi sembrano. Non sono le lunghe agonie nojosissime, che in alcune moderne tragedie fanno sbadigliare o fuggire all'ultimo gli spettatori innanzi tempo; ma il necessario che scorre rapidamente, e nulla più. È da notarsi che il poeta, dopo i versi sopraccitati, mette in bocca di Polinice queste parole:

Forse mi vuol per altra man trafitto
Il crudo fato.

Questa mi sembra mirabil arte. Polinice è agitato da un nero presentimento: il destino nemico della infame stirpe di Edipo lo incalza: gli Dei forse lo trassero in Tebe, in quella reggia dall'incesto contaminata, per opprimerlo, e lo spettatore è già preparato a un nuovo colpo funesto.

Il carattere di Polinice, per l'idea di aver tratto a

morte il fratello, si fa più mite: quello d' Eteocle che perde e regno e vita, e lascia il fratello a regnare, si fa nelle angosce di morte più atroce: egli è la tigre che ha perduto i figli. Uditelo allorchè, scosso dalla voce della madre, riapre gli occhi, e le sue forze raccoglie.

. . . . Oh madre!...
Dimmi;.... in Tebe son' io?

Gioc. Nella tua reggia...

Eteocle. Di';... moro io Re? Quel traditor? Che miro?
Fellon, tu vivi; ed io mi moro?

Quì è dove Polinice col più tenero e schietto parlare gli chiede perdono.

Eteocle. . . . . Oh!... che favelli?
Figliuol d' Edipo, a me perdon tu chiedi?
Perdon tu speri da un figliuol d' Edipo?

Giocasta. O figlio, e che? nell' egro petto alberghi
Tant' ira ancora?

Eteocle. Han le feroci Erinni
Nei nostri petti trono: ancor non sento
Uscir la mia; nè uscir dalle mie vene
Sento col sangue l' odio... Oh rabbia atroce!
Oh rio dolor!... tu vivi?... e tu m' hai vinto?
E premerai tu il seggio mio? Deh morte,
Fa ch' io nol vegga, affrettati....

Pol. Il tuo seggio
Mai non terrò, di nuovo io 'l giuro: ah! scendi
Placato a Dite, ec.

Giocasta e Antigone sono commosse: sì alto dolore, sì generoso pentimento in Polinice per un delitto, che

può chiamarsi involontario, gli ottiene benevolenza e compassione. Par impossibile a Giocasta ch' Eteocle non abbia a cedere; e non pensa all' ira divina che vuole orribilmente spentà la sua stirpe... la stirpe di Edipo.

Gioc. . . . . *O figliuol mio,*
Non negare al fratel l' ultimo abbraccio;
Breve n' hai tempo; alla tua fama togli
Tal macchia....

Eteocle. *Oh madre il vuoi... stà ben... mi arrendo:*
Vieni dunque, o fratello, infra le braccia
Del moribondo tuo fratel che uccidi....
Vieni, e ricevi in quest' ultimo amplesso....
Fratel.... da me.... la meritata morte.

Fingendo abbracciarlo, con uno stile lo trafigge. Il fatto è atroce, ma è naturale e verisimile, e porta bensì all' ultimo grado il terrore: ma il genio d' Alfieri seppe mitigarlo in modo, che non degenera in orrore. Che altro potea lo spettatore, o doveva aspettarsi da un Eteocle dopo che tutta manifestò la ferocia dell' animo suo? Se avesse abbracciato davvero il fratello Polinice, cioè se avesse a un tratto deposto l' odio, che le furie accesero in lui; se avesse vinta la sua frenetica ambizion di regno a un tratto per lasciar tranquillo sopravvivere l' odioso rivale che lo vinse, avrebbe cambiato miracolosamente di carattere, e la scena non approva e non ammette questi miracoli. Lo spettatore a poco a poco assuefatto alla ferocia d' Eteocle non inorridisce a quel colpo, perchè lo riconosce necessaria conseguenza del suo carattere: un Eteocle nè potea, nè dovea far di meno; e se non inspirasse quest' idea, ciò prove-

rebbe che quel carattere non fu fino all' ultimo ben sostenuto. Polinice è vittima del fratello, e non ha mai meritato sì trista sorte, e l' incontra allorchè meno la merita, ed ecco il sentimento della compassione per Polinice che, se le regole dell' arte non fallano, scaturisce spontaneo, e tempera il terror che produce il colpo da lui ricevuto. Anche Eteocle è compatito: dopo tant' odio, tant' ira, e tanta smania di mantenersi sul trono, ei cade, è vinto, e l' odiato fratello regna, o almeno il regnare e l' occupare in Tebe il suo seggio, sta in lui! Destino crudele! Eteocle è infelice, e perciò non può essere, per quanto ei faccia, totalmente odioso.... Ma egli è un mostro: e qual pena si troverà nell' averno che corrisponda all' atrocità del colpo con cui trasse a morte Polinice, che a un suo perfido amplesso abbandonavasi? Lo spettatore vede uno scellerato in Eteocle, ma non uno scellerato volgare: il suo rabbioso delirio sembra avere una causa soprannaturale: gli Dei nemici di Edipo ve lo eccitarono; la colpa non è sua, come non è sua la colpa di esser nato d' incesto. Egli è vittima di un'irresistibile fatalità: e sebbene le nostre idee religiose vana debbano rendere per noi questa parola *fatalità*; pure vediamo in fatto che non lo è totalmente; e oso dire, che nessuno si trovò mai in uno stato d'infelicità, cui non lo ridusse la sua condotta, il quale nel suo delirio non siasi querelato della cieca fatalità che lo perseguitava. Ebbene, l' idea che questi due fratelli non furono che il bersaglio di un'incognita potenza, che per diverse vie li traeva a inevitabile rovina, perfeziona l' illusione tragica della cata-

strofe di cui parliamo, e *purga* mirabilmente, nel senso di Aristotele, la compassione e il terrore, e l' uno per mezzo dell' altra: ma non a caso questo effetto nasce; perchè Alfieri, gran conoscitore dell' arte e della natura, scaltramente seppe da lungi prepararlo; e fu con questa mira, che fece dire a Polinice, che da Emone, volendo uccidersi, fu trattenuto, quel verso già da noi citato:

Forse mi vuol per altra man trafitto
Il crudo fato.

E quei che con tanta malizia mette in bocca ad Eteocle

Figliuol d' Edipo a me perdon tu chiedi?
Perdon tu speri da un figliuol d' Edipo?

Così egli ha potuto conservare perfettamente ad entrambi, rendendone sempre più vive le tinte fino all'ultima parola, la loro primitiva fisonomia. Dopo che Polinice è ferito, non si ciarla più, non si agonizza, ma scoppia la catastrofe, come la face che luminosa esce di vita.

Gioc. Oh tradimento!
Antig. *Oh vista!... Polinice!*
Polin. Sei pago tu?...
Eteocle. *Son vendicato. = Io moro*
E ancor ti abborro....

Si potrebbe dir d' Eteocle come d' Argante:

» Superbi, formidabili e feroci
» Gli ultimi moti fur, le ultime voci».

E Polin. Io moro;.... e a te perdono.

Come opportuna dopo tanto terrore sorge la compassione per il misero Polinice, cui la morte e la perfidia

non tolgono dramma della sua virtù, anzi la rinforzano. I sentimenti che lascia sull'animo degli spettatori il contrasto degli affetti d'Eteocle e di Polinice sono nobili e moralissimi: l'amore della virtù scaturisce da un quadro di delitti. Che farà Alfieri della infelicissima Giocasta? Ad essa non rimane che morte, ed era questo il mezzo più facile per terminar la tragedia; ma Alfieri lo rigetta. Se la rimanda muta e stupida, il suo silenzio non appagherà lo spettatore. Se la fa parlare.... quale scoglio? Come metterle in bocca espressioni che adeguino tutto l'orror della sua situazione? Una sola parola che non sia di fuoco, o che non serva a continuar l'illusione tragica, di cui già è pieno l'animo di chi sente, guasta e rovina questo quinto atto con tanto artifizio architettato; ma Alfieri non si sgomenta; e lasciando libero il volo al suo genio, produce uno di quegli slanci sublimi, che tanto ammirava il Signor Calsabigi.

Gioc. Ecco perfetta è l'opra: empj fratelli
Figli d'incesto si svenan fra loro:
Ecco madre cui nulla a perder resta.
Dei, più iniqui di noi, da tutto il Cielo
Me fulminate a prova, o Dei non sete......
Ma che veggio?... uno immenso orrido abisso
S'apre a' miei piè?...
Ant. Madre!

Come la pittura riesce compita! Come opportunamente Giocasta attribuisce all'ira divina la strage de' due fratelli! Mi sembra anche da notarsi come Alfieri non permette ad Antigone, personaggio pure interessante,

ma che ha molto minori mezzi per commovere, non permette, dissi, di profferire che una sola parola per non interrompere il personaggio principale, e distoglier da lui l' attenzione.

Giocasta prosegue: = *Di morte i negri*
Regni profondi spalancarsi io veggio...
Ombra di Lajo lurida, le braccia
A me tu sporgi? A scellerata moglie....
Ma che miro? Squarciato il petto mostri
E d'altro sangue e mani e volto intriso
Gridi vendetta e piangi? Oh! chi l'orrenda
Piaga ti fe', chi fu quel empio? Edipo
Fu; quel tuo figlio che in tuo letto accolsi
Fumante ancor del tuo versato sangue.
Ma, chi altrove mi appella? Un fragor odo
Che inorridir fa Dite: ecco di brandi
Suonar guerriero. O figli del mio figlio,
O figli miei, feroci ombre, fratelli,
Duran gli sdegni oltre la morte? O Lajo,
Deh! dividili tu. Ma al fianco loro
Stan le Eumenidi infami !... Ultrice Aletto,
Io son lor madre; in me il vipereo torci
Flagel sanguigno: è questo il fianco, è questo
Che incestuoso a tai mostri diè vita.
Furia, che tardi ?... Io mi t' avvento....

Antigone la trattiene, e Giocasta cade fra le sue braccia, dicendo soltanto: *Oh madre....* e cala il sipario. Ecco la catastrofe di Polinice, che fu quasi oggetto di derisione per il Signor Carmignani, e a me sembra portentosa, inimitabile. Oh varietà delle menti umane!

La parlata di Giocasta che chiude la tragedia, è un di quegli squarci che Calsabigi trovò bellissimi anche tradotti in altra lingua, e in prosa; e ne fece la prova traducendolo in prosa francese = *Egli è opinione*. dice egli nella sua famosa lettera ad Alfieri, *egli è opinione che per vedere se veramente sublime sia un lavoro poetico, si debba tradurre in un' altra lingua. Se spogliato delle vaghezze che gli presta la sua, si sostiene col solo pregio de' pensieri maestosi, veri e appropriati, se vi si trovano ancora nella traduzione,*

« Disjecti membra poetae,

Si può francamente pronunziare che sia tale. A questa prova ho voluto esporre alcuni squarci del Polinice traducendoli in francese, come ho saputo meglio.

Per terminare questo lungo paragrafo terzo non abbiamo omai che a rispondere qualche cosa a ciò che trova di difettoso il Signor Carmignani nelle catastrofi di *Merope* e del *Bruto Secondo*. = *Niuno tra gli scrittori nel soggetto di Merope*, dice il Signor Carmignani, *ha creduta atteggiabile la catastrofe.* Se Alfieri ha trovato il modo di atteggiarla senza inverisimiglianza, egli ha meritata una lode che altri non ebbero. *Alfieri fa intimare un sacrifizio nella reggia*: l' esempio non è nuovo; e se troviamo esempi di simili sacrifizj nei poeti epici e drammatici dell' antichità, non possiamo condannarlo in Alfieri.... *Polifonte cambiandosi in un maestro di cerimonie prescrive ad Adrasto:*

Or or per quanto
Di questo regio limitar l' ampiezza
Il soffre, ingresso libero ai migliori
Di Messene concedi.

Polifonte vuole che per quanto le nozze sue con Merope s' abbiano a celebrare privatamente, pure si conceda a un certo numero di cittadini d'intervenirvi, e dà a questo fine i suoi ordini al suo ministro : e ciò vuol dire *cambiarsi in un maestro di cerimonie ?*

Un bove ha gli onori dell' ammissione per imbrattar col suo sangue il pavimento reale... Se non è nuovo l' esempio di nozze e di sacrifizj celebrati in una reggia, non sarà nuova nemmeno l' ammissione di un bove per imbrattar col suo sangue il pavimento reale; e perciò la maraviglia del Signor Carmignani sembra fuor di proposito. *Ma se il sangue delle vittime*, come osservò benissimo il Sig. de Coureil, *non era riputato una sudiceria nei Templi, è molto naturale che non lo fosse nemmeno in una reggia.*

« *In questo mezzo*, prosiegue il Signor Carmignani,
» *un dialogo lunghissimo tra Merope e Polifonte che*
» *Egisto avrebbe pur potuto troncare, anticipando il*
» *colpo che finisce l' azione.*

Dimanderei quasi al Signor Carmignani, se ha letta davvero la Merope d' Alfieri, o se quando scriveva se ne ricordava ; perchè non so come conciliar la sua critica col fatto su cui si fonda.

Merope viene alle nozze come al supplizio : ma è convinta, che altro mezzo non v' è per salvare il figlio, e perciò vi si presta. Vuol però prima che i Messenj sappiano che Egisto è il suo giovin Cresfonte, e di qual vita è prezzo la sua mano. Polifonte vorrebbe ingannare i Messenj, persuadendoli che Merope è nell' errore. Egisto è consapevole dell' intenzione della madre

di farsi sposa di Polifonte per salvar lui. Freme il giovine; ma Polidoro il raffrena, e nessuno pensa, compreso Egisto, nè crede possibile d' impedir quelle nozze, e molto meno d' uccidere il tiranno. Al momento di dar la mano a Polifonte, Merope, come se fosse tratta a morte, raccomanda ad Egisto una sommissione perfetta al suo oppressore, e così conchiude:

Chiusa per sempre la tua madre in tomba
Vedrai tra breve: in mente accogli intanto,
Duri a serbar, questi suoi detti estremi.

A queste parole Egisto non regge.

Misera madre!.... Oh! rio dolor!... Ma trarre
Vogl' io tal vita a sì gran costo? Ah! vita
Non è il servir. Tu vivi, o madre; e lascia
Che degno almen dell' alto padre io pera.

Ecco nata in Cresfonte la disposizione d' espor la vita tentando il gran colpo: ma il pensiero di uccidere Polifonte colla bipenne del Sacerdote non gli viene che quando, reso frenetico dalla terribile ambascia in cui si trova la madre, vede l' opportunità d' eseguire il disegno, e senza far motto la coglie, afferra la bipenne, la scaglia, e Polifonte è atterrato: quindi tra il pensiero e l' esecuzione non segue dialogo nè lunghissimo, nè lungo, e la catastrofe è un lampo.

Nulla di più urgente (sono parole del Signor Carmignani) *quanto la catastrofe del Bruto Secondo: i congiurati erano impegnati ad affrettare il colpo: temeasi che la trama potesse essere scoperta; non doveasi indugiar punto a ferire, appena Cesare era entrato in Senato: Antonio da qualcuno teneasi a bada al di*

fuori; potea a ogni momento distogliere il colpo. Chi crederebbe che in questo stato violento di cose Alfieri abbia posto un dialogo interminabile contro la storica verità e contro la drammatica verosimiglianza?

Il discorso è veemente: ma vi vuol poco per dimostrare che non ha base. Arrivato Cesare in Senato tutto era in cauto; l' ucciderlo era l' affare di un momento. Si era pensato a impedir che Antonio venisse a turbar l' impresa; e nella prima scena dell' atto quinto avendo Bruto dimandato a Cassio:

. . . . Pensasti
Ad impedir che l' empio Antonio?...

Cassio gli avea risposto . . . . a bada
Fuor del Senato il tratterranno a lungo
Fulvio e Macrin, s' anco impedirlo è d' uopo
Con la forza il faranno.

Dovea forse Bruto assalir Cesare al primo incontro? Non dovea tentar di nuovo di vincerlo colla persuasione? Non doveva almeno provocarlo in modo che altamente dichiarasse la sua volontà di farsi assoluto Signor di Roma?

Per render utile il colpo non doveva egli giustificarlo, e aver in mano onde persuader che non v' era altro scampo per salvare la patria dalla tirannide? Ragioni sarebbero queste bastevolissime per dissipare ogni censura: ma ve n' è un' altra che tutte supera, e che mostra il raro artifizio con cui Alfieri legava insieme tutte le parti del suo edifizio. Bruto nell' atto precedente, prima di separarsi dagli amici, e in conseguenza del piano fissato per eseguir la congiura, avea detto:

Amici, ultima prova
Domane io fo: se vana ell'è, promisi
Io di dar cenno, e di aspettarlo voi:
V'affiderete in me?

Secondo il nostro Critico, Alfieri, per non dipartirsi dalla storica verità e dalla drammatica verisimiglianza, dovea presentarci Bruto, Cassio, Cimbro e compagni, che appena comparisce Cesare in Senato gli saltano addosso, e a guisa d'assassini di strada o di forsennati lo scannanano senza che ben si sappia ancora s'egli ha veramente deciso o no di farsi despota di Roma: e non sarebbe stato questo appunto un dipartirsi dalla storica verità, e dalla drammatica verisimiglianza? Chi crederebbe che il Signor Carmignani, il quale rimprovera ad Alfieri di aver preso la nudità del soggetto per la unità dell'azione, gli rimproveri poi di non aver preso il nudo soggetto per la catastrofe?

§. IV.

Dell'azione nelle Tragedie d'Alfieri.

Dopo un preambolo, cui o si risponde con ciò che si è detto al §. precedente, o non vi è bisogno di rispondere = *I confronti*, dice il Signor Carmignani, *allorchè vengono istituiti dal desiderio imparziale di conoscere la verità, sono il più sicuro e sensibile mezzo per pervenirvi.* Egli perciò si appresta a formare il confronto fra l'Oreste di Voltaire, e l'Oreste d'Alfieri, e soggiunge. = *Un paralello fra i piani drammatici di queste due tragedie farà meglio sentire in qual delle due*

più mezzi d'interesse si trovino indipendentemente dalla invenzione de' caratteri e del dialogo.

Il divisamento del nostro Critico è il vero, è il solo efficace, ma ci duole ch' egli non abbia tenuto parola; e in luogo di un paralello ci abbia data unicamente la pomposa amplificazione di alcuni mezzi adoperati da Voltaire nella sua tragedia, poco o nulla dicendo di quelli che Alfieri adoperò. Noi osiamo andar ben più lungi, e analizzando le due tragedie, ci proponiamo di rispondere a quanto, a nostro credere, v'è d'erroneo nella Dissertazione critica, ove si fa il preteso confronto, e di metter chiunque sa discernere il grano dalla paglia in grado di farsi, senza fatica, imparzial giudice dei due autori.

Ognuno fu libero sempre in materie puramente letterarie di manifestare senza ritegno la sua opinione; e se animato si riconobbe dal solo amor del vero, e dall' imparzial desiderio di giovare ai progressi dell' arte, lode, e non biasimo conseguì anche quando l' opinione sua non fu trovata conforme all' opinione comune. Utile è sempre in letteratura il conflitto, purchè da basse mire non nasca, o da stolta parzialità; e anche gli errori concorrono a procurare lo scoprimento della verità, e a stabilir maggiormente i sani principj. Che La-Harpe innalzi l' Oreste di Voltaire sopra l' Elettra di Sofocle e che altri presuma di provare che non merita sì bel vanto, che importa? Se La-Harpe non s' ingannò, gli errori di chi vorrà sostenere il contrario renderanno l'elogio del Signor La-Harpe più persuasivo: se in questo vi fu esagerazione, chi l' avrà scoperta avrà certamente

giovato alla pubblica istruzione. Se un uomo di un gran nome loda o biasima, e non vi è chi gli contraddica, il Pubblico, cui piace più credere che esaminare, beve la lode o il biasimo ciecamente: se sorge contrasto, il Pubblico pesa le opposte ragioni, e il suo giudizio, che allora è imparziale e fondato, diventa norma sicura ai coltivatori dell' arte.

.... *Quandoque bonus dormitat Homerus.*

Ammiratore del vasto, ardente genio di Voltaire, non oserò io francamente manifestare i difetti che nell' Oreste suo mi si affacciano? L' affermarli senza prove sarebbe stoltezza: ma le ragioni adducendo che determinano il mio parere, ancorchè valevoli non siano riputate, se figlie dell' amor del vero, e non d' altra mira si riconoscano, se non dai maligni, almeno dai buoni otterrò scusa.

Un critico Francese vivente, cui non si può negar nè dottrina, nè sagacità, parlando di questa tragedia, dice. = *Dans l'Oreste on ne trouve presque rien qui soit digne de Voltaire, rien qui lui appartienne en propre: les situations pathétiques de cette pièce ne sont que des répétitions, ou des réminiscences. Voltaire a mis à contribution Sophocle et son imitateur Longepierre, il a pillé le Gustave de Piron, il s'est pillé lui même....* e prosegue a farne l' analisi su questo tuono: ma non è questo il linguaggio della buona e lodevole critica; e quello che terrò io sarà ben diverso. Per andar cauto nel mio cammino, sarà mia guida lo stesso Voltaire, il quale se traviò, non fu già che il buon sentiero non vedesse, o conoscesse; ma se ne staccò talvolta per troppo

timore d'offendere il gusto, e le abitudini degli spettatori de' tempi suoi, cui strappar voleva i soliti applausi anche a costo di esporsi alla giusta censura della più sensata, e da più lunga esperienza istruita posterità.

Je n'ai point copié, dice Voltaire, *l'Electre de Sophocle; il s'en faut beaucoup; j'en ai pris, autant que j'ai pu, tout l'esprit et toute la substance. Les fêtes que célébraient Egiste et Clytemnestre, et qu'ils appellaient les festins d'Agamemnon, l'arrivée d'Oreste et de Pilade, l'urne dans laquelle on croit que sont renfermées les cendres d'Oreste, l'anneau d'Agamemnon, le caractère d'Electre, celui d'Iphise qui est précisément la Chrysothemis de Sophocle, et sur-tout les remords de Clytemnestre, tout est puisé dans la tragédie grecque...*

= *Je me suis imposé, sur-tout, la loi de ne pas m'écarter de cette simplicité, tant recommandée par les Grecs, et si difficile à saisir, c'était là le vrai caractère de l'invention et du génie; c'était l'essence du théâtre... L'art et le génie consistent à trouver tout dans son sujet, et non pas à chercher hors de son sujet...* Non è questa la teoria drammatica d'Alfieri, che il Signor Carmignani combatte e condanna? Per formare un giudizio fondato dei due tragici, non farà d'uopo che di veder come entrambi praticarono i principj da entrambi riconosciuti del pari, e dettati.

CONFRONTO DELL' ORESTE DI VOLTAIRE COLL' ORESTE D' ALFIERI.

Nell' Oreste di Voltaire il teatro rappresenta la riva del mare, un bosco, un palazzo, una tomba da un lato; e dall' altro, Argo in distanza, e il Signor Carmignani si affretta a dirci che *il luogo della scena che è uno de' più belli che la fantasia drammatica abbia saputo inventare, e che Voltaire ha disposto sulle traccie di Sofocle, contribuisce a fissare l' interesse dello spettatore all' azione*, A me sembra invece che questo sì vantato luogo della scena, benchè per se abbagliante e maraviglioso, non possa all' alzarsi del sipario produrre alcuna commozione o interesse nell' animo degli spettatori; perchè non si comprende a prima vista, e non si può comprendere cosa voglia *significare* quella pittura: anzi oserei dire, che siccome l' autore non cavò partito subito da questa decorazione, così essa nuoce all' effetto drammatico, perchè pasce l' occhio, distrae, eccita la curiosità, e questa non soddisfatta immediatamente dai personaggi che si trovano sul palco, genera inquietudine e fastidio.

Plus on veut frapper les yeux, dice Voltaire, *par un appareil éclatant, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses; autrement on ne serait qu'un décorateur, et non pas un poëte tragique. Il y a près de trente années qu'on représenta la tragédie de Montesume à Paris: la scène ouvrait par un spectacle nouveau, c'était un palais d'un goût magnifique et barbare; Mon-*

tesume paraissait avec un habit singulier; des esclaves armés de flèches étaient dans le fond; autour de lui étaient huit grands Seigneurs de sa Cour, prosternés le visage contre terre : Montesume commençait la pièce en leur disant :

« Levez-vous, votre roi vous permet aujourd'hui
« Et de l'envisager, et de parler à lui.

Ce spectacle charme : mais voilà ce qu'il y eut de beau dans cette tragédie. Eccoci un' ottima lezione data da quel gran maestro, e non può essere più opportuna.

Egli c'insegna che la pompa del discorso dev' essere corrispondente alla pompa dello spettacolo che si presenta all' occhio indagatore; e nell' addotto esempio del Montesuma rappresentato a Parigi, il primo colpo di scena piacque, perchè i primi due versi pronunziati dal Protagonista fastosamente annunziavano il significato della decorazione : ma nel caso nostro il precetto non sembra adempito.

I primi a comparire sono i due ultimi personaggi della tragedia, Ifisa e Pammene. Ifisa parla di un palazzo esecrando : ma che palazzo è egli mai ? Domanda a Pammene, se sua sorella Elettra verrà alla tomba di suo padre accanto ad Egisto, e se entrambe saranno spettatrici in quel giorno della inumana pompa che celebra il delitto. Qual pompa, qual delitto ? Tutto è oscuro finora. Pammene si annunzia come l' infelice ministro di un Tempio abbandonato, che vive lungi dalla Corte; ha però sentito dire che Egisto conduce colà Elettra a guisa di schiava, perchè non vuol che rimanga ad incitar colle sue grida gli Argivi alla vendetta, e soggiunge:

che Elettra avrebbe potuto esser meno fiera verso di Egisto, giacchè i suoi schiamazzi lo irritano inutilmente. Ifisa si consola di essere confinata in quel funesto soggiorno, perchè almeno può piangere liberamente, e odia Egisto in pace, senz'essere condannata a vederlo che il giorno anniversario delle sue nozze con Clitennestra: ecco la prima scena.

Elettra, che dovea formar, come schiava, parte del seguito d'Egisto, comparisce sola, e comincia con questi versi

. . . . . « Il est venu ce jour où l'on apprête
» Les detestables jeux de leur coupable fête ».

Non sappiamo ancora quali siano questi giuochi, e qual sia questa festa. Elettra si sfoga in lamenti e in minaccie contro Egisto. Ifisa le raccomanda di essere più moderata e prudente. Elettra strepita di nuovo, e frattanto fa il racconto diffuso della morte di Agamennone, e del modo con cui fu salvato Oreste. Pammene consola le due sorelle rammentando loro la parola degli Dei, che promisero di ricondurre in que' luoghi Oreste a far vendetta della morte del padre, e Ifisa ci spiega finalmente l'oggetto delle feste di quel giorno:

» Vous le voyez, Pammene, Egiste renouvelle
» De son hymen sanglant la pompe criminelle.

Ecco la seconda scena.

Da tutto il contesto di cento sessanta due versi che formano queste due scene, si ricava benissimo, o per meglio dir, s'indovina che la città che si vede in lontananza è Argo, che quello è il palazzo ove Agamennone fu ucciso; cosa impossibile a capirsi subito, per-

chè lo spettatore ha nell' idea che Agamennone sia stato ucciso in Argo nella sua reggia, e che quella è la sua tomba; non si sa però mai che importanza debba attaccarsi al bosco, e al Tempio, e non si capisce ancora perchè l'autore abbia figurato in riva al mare la tomba d' Agamennone e il palazzo in cui seguì la strage, invece di figurarla con maggior verità, e verisimiglianza nella reggia in Argo. Comunque sia, il luogo della scena non interessò lo spettatore a principio, perchè non ben lo conobbe; e non l' interessa dopo averlo conosciuto; perchè omai non bada più che all'azione. Converrà dunque confessare almeno, che il luogo della scena nell' Oreste di Voltaire non riesce *uno de' più belli che la fantasia drammatica abbia saputo inventare.*

Quanto all' esposizione del soggetto, essa è certamente di quelle che Voltaire istesso disapprova nelle sue lettere sull' Edipo, e giova quì di nuovo trascrivere lo squarcio che riportammo nel precedente § 3.° *L'exposition du sujet*, dic' egli, *se fait ordinairement à un personnage qui en est aussi bien informé que celui qui lui parle. On est obligé, pour mettre les auditeurs au fait, de faire dire aux principaux acteurs ce qu'ils ont dû vraisemblablement déjà dire mille fois. Le point de perfection serait de combiner tellement les événemens, que l'acteur qui parle n'eût jamais dû dire ce qu'on met dans sa bouche que dans le tems même où il le dit* =.

Quì le particolarità della strage di Agamennone si raccontano a Ifisa, che dopo tanti anni ha dovuto esserne ben informata dalla sorella e da altri, e a Pam-

mene che ne fu testimonio e vide coi suoi proprj occhi ciò che si narra, e le racconta senza verun bisogno Elettra, soltanto per il comodo del poeta costretto a farle conoscere agli spettatori.

Ricordiamoci che Voltaire ha voluto per mezzo del suo Oreste trasportar sulla scena francese tutto il bello della scena greca; e vediam come Sofocle scelse il luogo della scena, e fece l' esposizione del soggetto, per giudicar se l' imitatore ha sorpassato, o almeno eguagliato il modello.

Disse il Signor Carmignani che Voltaire ha disposto il luogo della scena sulle traccie di Sofocle, ed è vero: ma nell' Elettra di Sofocle si vede praticato il precetto di Voltaire istesso che *plus on veut frapper les yeux, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses.* Magnifica è la decorazione nella tragedia greca all' alzar del sipario; ma sono ben anche più magnifiche le parole che immediatamente la spiegano. La esposizione che la segue è la più dignitosa, la più limpida, la più bella in somma del teatro greco, come quella di *Bajazet* è la più bella del teatro moderno.

S' apre la scena nell' Elettra di Sofocle con semplicità e con verità; e il primo sentimento che s'imprime nell' animo degli spettatori è grande, è terribile, è patetico: l' illusione però non nasce da quel che si vede, ma da quello che subito ci annunziano i personaggi che ci si affacciano i primi, Oreste, Pilade, e l' Ajo d'Oreste. Il luogo della scena è innanzi al palazzo di Micene. Si vede a destra una città, un bosco, un altro edifizio: si vede a sinistra un Tempio, un palazzo: fin qui nulla

che vi sorprenda, fuorchè la qualità de' personaggi che tutta concentrano la vostra attenzione: ma che sarà di voi quando avrete udite le prime parole del Vecchio venerando che sta in mezzo d'Oreste e Pilade? Chiama egli Oreste il rampollo illustre di quel Re che condusse a Troja l'esercito greco, di Agamennone.

Vedi, dic'egli, quella è Argo antica, quì è il bosco della figlia d'Inaco, e il liceo sacro ad Apollo. Questo è il famoso Tempio di Giunone: sei giunto a Micene, ecco il palazzo che vide tante vicende di sangue, egli è il palazzo della stirpe di Pelope. *Un français peu versé dans l'histoire et dans la littérature grecque*, osserva il panegirista dell' Oreste di Voltaire sotto il nome di Dumolard, *peut traiter les villes d'Argos. et de Mycenes, le bois de la fille d'Inachus célèbre par les fables d'Io et d'Argus, le palais d'Agamemnon, les temples les plus renommés; il peut, dis-je, les traiter d'objets peu intéressans. Mais que ces objets étaient frappans pour toute la Grece! que notre théâtre est éloigné d'en offrir de pareils!* = Le restanti parole informano brevemente lo spettatore della storia d'Oreste e del suo disegno, e questi lo rende chiaro appieno allorchè riferisce che l'Oracolo di Delfo gli ha proibito di servirsi di soldati, e gli ha ordinato di valersi dell'inganno e della segretezza. Il sole già spunta, sono preziosi i momenti. Oreste manda l'Ajo ad annunziar ad Egisto e a Clitennestra, che Oreste è stato ucciso ai giuochi Pitici; l'Ajo parte, e l'azione ha principio col finire dell'atto primo. Fin quì non può dirsi certamente che Voltaire abbia sorpassato Sofocle.

Alfieri non imitò nel piano drammatico del suo Oreste, nè gli antichi, nè i moderni, e non prese consiglio che da se stesso. Il luogo della scena è nella reggia in Argo. All'alzarsi del sipario si vede una donzella scarmigliata, sola, che s'avanza fra le tenebre della notte non ancor diradate, e un breve monologo di ventiquattro versi mette lo spettatore al fatto di quanto gli è necessario sapere. Chi è costei? Perchè sembra più dell'usato dolente? Essa naturalmente sfogando la sua pena, profferisce il nome di Agamennone, padre lo chiama, lo vide in quelle soglie svenato, in quella notte si compiono due lustri dacchè seguì la strage: chi ne fu l'autore? Egisto e la madre sono chiaramente indicati. Ella è dunque la misera Elettra, e la cagione dello straordinario dolor suo subito si manifesta. Perchè di notte s'innoltra sola, e dove? Al sacro avello del padre, a recare annual tributo di pianto al cenere paterno; e va di notte, perchè Egisto nol sappia, ch'egli la pia opra disturberebbe. Qual vita! Viva non la rattiene in Argo, entro la reggia paterna al fianco d'iniqua madre, e schiava d'un Egisto, che la speranza di vendetta. Come sperar vendetta? Ella salvò il fratello Oreste, ei vive, ed ella si riserba a lui finchè venga a compierla.

» Io ti salvai, fratello;
» A te mi serbo; infin che sorge il giorno,
» Che tu, non pianto, ma sangue nemico
» Scorrer farai sulla paterna tomba.

Lo spettacolo di una real donzella che nell'atteggiamento del dolore, s'avvia inosservata alla tomba del padre, cui si vieta d'offrir tributo di pianto, e profitta

del bujo della notte per adempiere questo pio uffizio, non è certo uno spettacolo maestoso, e fatto per abbagliar l'occhio, ma mi sembra sommamente idoneo a commuovere il cuore, ed è il cuore e non l'occhio, che l'autor tragico dee prender di mira. Chi non s'interesserà per la misera, per la dolente figlia d'Agamennone? Alto è il suo dolore, ed alta n'è la cagione: la sua fierezza rende eroico questo personaggio: la passione, che è in lei ardentissima di vendicare il padre trucidato, rimontando agli antichi costumi, che nobil passione faceano la vendetta, e la rendeano talvolta un sacro dovere, prestano ad Elettra un carattere di magnanimità sorprendente e ammirabile. Come d'altronde non desiderare che un delitto atrocissimo abbia alfine la pena dovuta?

L'esposizione si fa naturalmente, non in aria di racconto, ma con linguaggio d'azione, e le circostanze che descrivono il soggetto, sembrano scaturire a caso come inseparabili dallo sfogo provocato dalla situazione in cui si trova il personaggio cui escono di bocca.

Ritorniamo a Voltaire. Il suo Pammene è un oscuro ministro d'un Tempio abbandonato: ma dopo essere stato famigliare di Agamennone e averne veduta cogli occhi suoi la strage, come si salvò, come partì dalla Corte, come vive tranquillo e non perseguitato dal tiranno Egisto; che fa in quel Tempio? Che Tempio era quello? Nulla si sa. Qual differenza tra lui e l'animoso e l'intrepido Ajo d'Oreste! Ifisa è una timida donzella che a tutto si rassegna; e le par molto di poter piangere e odiare Egisto in libertà, senza trovarsi costretta

a vederlo che una volta l' anno. Ella, d' accordo con Pammene, altamente disapprova lo schiamazzo che fa imprudentemente, senza profitto e senza posa, la sua sorella Elettra, e tutto finisce quì:

Iphise. » Ah! modérez ces transports impuissans;
» Commandez, chère Electre, au trouble de vos sens;
» Contre nos ennemis nous n'avons que des larmes...

Pammene avea detto prima ad Ifisa:

» Peut-être votre soeur avec moins de fierté,
» Devait de son tyran braver l'autorité;
» Et n'ayant contre lui que d'impuissantes armes
» Mêler moins de reproches et d'orgueil à ses larmes.
» Qu'a produit sa fierté? que servent ses éclats?
» Elle irrite un barbare, et ne nous venge pas.

Sul finir della scena seconda, Ifisa dice ad Elettra:

» Renfermez ces douleurs, et cette plainte amère;
» Votre mère paraît.

Qual idea dobbiam dunque formarci di questo Pammene, e di questa Ifisa? Pammene è un buon Sacerdote, ma languido, avvilito, che non oserebbe muover paglia; e da buon Sacerdote, per far tacere la sconsigliata Elettra, la prega a confidare nelle promesse degli Dei, promesse fatte, come e quando non si sa. Ifisa è una pazientissima e savia ragazza, che consiglia pazienza e prudenza alla misera sorella che geme in uno stato orribile ed obbrobrioso. La flemma di questi insipidi ed oziosi personaggi non sembra fatta per eccitar la bile, in luogo d' interesse drammatico? La bontà dozzinale, la prudenza, la saviezza senza far nulla, non producono sulla scena tragica che languore e gelo, e talvolta anche indispettiscono.

Ma Voltaire ha detto che Pammene nel suo Oreste fa le veci dell' Ajo d' Oreste di Sofocle, e che Ifisa è Crisotemi in corpo e in anima: non bastava però asserirlo, bisognava dare a questi personaggi i lineamenti e la fisonomia ch' ebbero dal tragico greco; tanto più che questi lineamenti, e questa fisonomia non potevano offendere la moderna delicatezza.

Abbiamo veduto che l'Ajo d' Oreste nell' Elettra di Sofocle è l'anima dell' impresa, egli è guida e consiglio all' Eroe, egli intrepido entra sconosciuto nella reggia ad annunziarne la finta morte, a spiare, a rimover gli ostacoli. Crisotemi non serve soltanto a dar risalto colla sua moderazione al carattere impetuoso, inflessibile d'Elettra; ma a far nascere situazioni e gradi d'azione tragica: il Tragico greco dopo averci mostrata la desolatissima Elettra che sfoga il suo dolore rammentando i delitti d' Egisto e di Clitennestra, invoca le infernali Deità, e l'ombra del padre per ottenere il ritorno d'Oreste e la sospirata vendetta, ed empie di grida il vestibolo del palazzo: introduce Crisotemi mandata da Clitennestra alla tomba di Agamennone con vasi di libazioni per placar quell' ombra che apparve in sogno minacciosa alla perfida moglie. Il racconto del sogno forma una bellissima situazione. Questa giovine non ha saputo negar quest' uffizio all' atterrita madre, benchè contro cuor vi si presti, e abborra in segreto gli uccisori del padre: ella non disapprova Elettra, ma l' avverte che se non s' acqueta, non vedrà più la luce del giorno; e che si pensa a chiuderla viva in una torre, ove potrà lamentarsi a suo bell' agio; vuol calmar le sue

furie, perchè vane le crede. == *L'ombra d' Agamennone*, dic'ella, *perdoneravvi una necessaria sommissione* == Elettra le rimprovera la sua viltà, e traendo dalle particolarità del sogno di Clitennestra presagi conformi alle sue brame, energicamente le dimostra che quelle libazioni, per la mano da cui vengono, sono orribili, e l'induce a far essa un più degno sacrifizio al padre, e a seco unirsi per accelerar coi voti la vendetta che gli è dovuta. Crisotemi è scossa, non resiste, lancia da se lungi le libazioni infami della madre, segue i consigli della sorella maggiore, e raccomanda al Coro un segreto inviolabile. Quanto è bello il quadro che viene opportunamente a formar Crisotemi! Qual catena di situazioni si genera dalle libazioni che reca, dall' orrido disegno svelato ad Elettra di chiuderla in una torre, dal sogno che narra, dai presagi che Elettra ne trae, dalla vittoria che riporta sull' animo delle sorella, dalla lega che tra di esse si stringe! Come grandeggia Elettra, e come si nobilita, e divien caro nel tempo stesso, e sublime gradatamente, e ammirabile il carattere di Crisotemi, timida prima, benchè buona e generosa, magnanima poscia, benchè tuttavia circospetta! Chi può riconoscere nell' Ifisa di Voltaire la Crisotemi di Sofocle? Ifisa ripete bensì diversi sentimenti, diverse espressioni della greca Crisotemi: ma questa è un personaggio chè parlando agisce, mentre l'altra parla inoperosamente e non produce alcuna commovente situazione.

Voltaire, *prendendo*, com' egli disse nella sua lettera, che serve di prefazione all' Oreste. *prendendo tutto lo spirito, e tutta la sostanza dell' Elettra di Sofocle,*

volle nel tempo stesso mitigare le tinte dei quadri dell' Autor greco per timore che troppo orribili, e perciò disgustosi apparissero ai suoi spettatori: ma, se non erro, per una strana contraddizione egli indebolì i caratteri di alcuni personaggi, affinchè non sembrassero atroci, e portò talvolta le principali situazioni a un eccesso di atrocità, cui gli antichi, potendolo più che i moderni, non osarono arrivare.

Cette idée très-heureuse, dice La-Harpe, *de rassembler ainsi la famille et les meurtriers d'Agamemnon dans des lieux, et dans des circonstances qui rendent l'une plus intéressante, et les autres plus odieux, est de l'invention de Voltaire. C'est profiter habilement de quelques vers de Sophocle où Electre rappelle ces fêtes abominables qu'Egiste et Clitemnestre appellaient par dérision* FESTINS D'AGAMEMNON, *parce-que ce malheureux prince avait été assassiné dans un festin. Il a bien fait voir dans cette pièce ce que l'on gagne à étudier les anciens, et Crebillon a fait voir dans la sienne ce que l'on perd à les mépriser.*

Temo che La-Harpe, volendo troppo innalzare Voltaire e deprimere Crebillon, abbia lodato cosa che in altra occasione avrebbe qualificata difetto.

Egisto e Clitennestra vengono a celebrare con giuochi e feste il giorno anniversario della strage d' Agamennone. Clitennestra viene ogni anno, e già quindici ne passarono a festeggiare il giorno del suo delitto fra quelle pareti istesse che risuonarono degli ultimi lamenti dello sposo tradito, e in faccia alla tomba ove inonorate e invendicate stanno le di lui ceneri;

ella viene a giacersi con l'adultero, e complice seco in quel talamo istesso che fu da lui profanato e contaminato coll' adulterio, e col sangue.... Questo è orrore e non terrore; l' anima rifugge a questo spettacolo inaudito; il delitto trionfa, la morale è vilipesa, e la moderna Clitennestra è un mostro odioso ben peggior dell' antica.

Se n' avvide La-Harpe istesso, e si sforzò di giustificar questa mostruosità con una distinzione fra i soggetti storici e i soggetti favolosi. *Voltaire*, dic' egli, *a pu tirer un de ses moyens de cette fête abominable sur une simple indication donnée par Sophocle en quelques vers. On s'y prête au théâtre: parce-qu'il est reçu que la fable fait supporter des traditions extraordinaires, comme la coupe d'Atrée, les nôces meurtrières des Danaïdes et autres fictions semblables qu'un sujet historique ne comporterait pas plus que la fête d'Egiste. Car, nous ne trouvons dans aucune histoire qu'un tyran ait jamais imaginé de célébrer l'anniversaire d'un crime, et de fêter l'assassinat; et s'il était possible qu'on en vît un exemple, ce serait une exception monstrueuse trop révoltante pour qu'on fût autorisé à en faire usage au théâtre dans un sujet d'histoire, qui exige la vraisemblance morale bien plus rigoureusement que les sujets fabuleux. C'est particulièrement aux sujets historiques qu'il faut appliquer ce vers de Boileau:*

« Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

La distinzione del Signor La-Harpe mi sembra capricciosa: perchè se un fatto non è sopportabile per la sua mostruosità sul teatro come fatto storico, e gene-

ralmente creduto, non so come possa essere tollerato allorchè parte dalla mitologia; perchè l'effetto disgustoso nasce dalla qualità e dall'indole del fatto, e non da quella del fonte donde fu ricavato; e la tazza d'Atreo, benchè favolosa, non commove, ma fa inorridire. E quando ancora questa distinzione fosse fondata, non sarebbe applicabile, perchè i *festini d'Agamennone* immaginati da Sofocle non sono nè storici, nè mitologici. E se Sofocle avesse posti sulla scena questi festini, e vi avesse introdotte le figlie istesse d'Agamennone forzatamente spettatrici, e conscio il popolo, non sarebbe giustificabile nè Sofocle, nè Voltaire. Non mi lagno io soltanto della inverisimiglianza morale, ma del disprezzo del buon costume e del decoro teatrale.

Per decidere la questione basta rimontare ai Tragici greci. Si osservi che Sofocle fa un cenno appena di questa abbominazione in pochi versi; e questi escono dalla bocca di Elettra, quando nel bollor dell'ira espande l'anima sua inferocita: nell'Autor greco è un lampo che ferisce momentaneamente, e passa: e lo spettatore che non assiste a quei festini, e non li vede, resta dubbioso se siansi celebrati veramente, o se sian sogni dell'alterata fantasia di Elettra, che pur suppone siano accaduti nel segreto delle domestiche mura. Qual differenza!

Euripide nella sua Elettra immagina che Egisto sia andato a fare un sacrifizio alle Ninfe sulla strada di Micene, ai confini del territorio d'Argo per averle propizie, e protettrici del nodo che l'unisce a Clitennestra, contro la stirpe d'Agamennone; ma Clitennestra

non osò accompagnarlo ed assistervi, per timore di provocarsi i rimproveri de' Cittadini. È dunque evidente, che nè Sofocle, nè Euripide avrebbero osato mettere sulla scena la mostruosità che La-Harpe riguarda in Voltaire come una bella invenzione, malgrado la differenza fra l'antico teatro, in cui si ammettevano molte cose, che il moderno rifiuta come orribili e atroci.

E con qual mira Voltaire introdusse nel suo Oreste i festini d'Agamennone? Per rendere, disse La-Harpe, la famiglia d'Agamennone più interessante, e gli altri più odiosi. E non bastava lo stato in cui era ridotta la misera Elettra per renderla compassionevole? E non bastava a Clitennestra il suo enorme delitto per farla odiosa? Quando il quadro è orrido per se stesso, l'orrore che vi si aggiunge non commove, ma agghiaccia ed istupidisce chi lo mira, o lo move a sdegno. Il cuore umano può paragonarsi a una corda musicale che se troppo leggermente si tocca, non tramanda il suo vero suono; se troppo forte, n'esce una voce disarmonica e stridola che assorda e lacera le orecchie. Oltre di che Voltaire si è studiato, come vedremo, di eccitar compassione in favore di Clitennestra, cui diede rimorsi e sentimenti di madre: perchè dunque renderla più odiosa di quel che era naturalmente, col farla assistere in mezzo alle sue figlie, ivi ridotte per forza, ai *festini di Agamennone*?

Ci siam formata la vera idea del carattere di Pammene e di Ifisa, e ci rimane a precisar quello di Elettra; ella non è un personaggio di mera invenzione, ma preso dai Greci. *Les caractères étaient constatés*, dice il Signor Dumolard, *et comme consacrés dans les tragédies*

de Sofocle, d'Euripide, et d'Escyhle, parce-que les caractères étaient constatés chez les anciens. Ils ne s'écartaient jamais de l'opinion reçue: Sit Medea ferox, invictaque. etc. *Un mot de tendresse dans la bouche d'Electre aurait fait tomber la plus belle pièce du monde, parce-que ce mot aurait été contre le caractère distinctif et la situation terrible de la fille d'Agamemnon qui ne doit respirer que la vengeance*=.

Vediamo qual è il carattere di Elettra in Eschilo, in Sofocle, in Euripide. Elettra è bollente, è feroce, è implacabile: *Clitennestra* tenta invano di mitigarla, e non ne ritrae che invettive, che oltraggi. Elettra è più animosa e più cruda d'Oreste istesso, e lo sprona, lo aizza, lo anima alla vendetta, non già contro Egisto solo, ma contro Clitennestra principalmente: anzi in Sofocle, nell' atto che Oreste ferisce la madre, gli raccomanda di raddoppiar più validi i colpi, e in Euripide vibra essa, ajutata dal fratello, il pugnale nel seno materno..... Ma questo è orrore, odo gridar con ribrezzo, questo è orrore non terrore; e gli spettatori d' oggidì, più delicati degli Ateniesi d' assai, non reggerebbero a uno spettacolo di tanta atrocità. Sono pienamente d' accordo co' miei contemporanei, ma faremo perciò di Elettra una donzella timida, sdolcinata, svenevole, in una parola, una buona giovinetta de' tempi nostri? No certo. O convien sbandire dalle moderne scene questo personaggio, o introdurvelo bollente per indole, avido di vendetta, e anche feroce quanto il teatro moderno può comportarlo.

Voltaire era pienamente persuaso di questo principio.

Il a représenté Electre, dice il suo panegirista Dumolard, *et son frère toujours occupés de leur douleur et de la vengeance de leur père et n'étant susceptibles d'aucun autre sentiment. C'est précisément le caractère que Sophocle, Eschyle et Euripide leur donnent; il n'en a retranché que des expressions trop dures selon nos moeurs..... Mais il n'a pas voulu représenter Electre étendant sa vengeance jusques sur sa propre mère......... Il a même semé dans le rôle d'Electre, tantôt des sentimens de tendresse et de respect, et tantôt des emportemens, selon qu'elle a plus ou moins d'espérance.*

Nei Tragici greci Elettra non sente mai di esser figlia, la natura è muta per lei finchè Clitennestra vive: quella che uccise a tradimento il marito per farsi sposa dell'adultero suo, che siede con lui sul trono, e giace nel talamo del marito svenato, che antepone il suo complice ai suoi figli, di cui uno è profugo, ramingo, perseguitato a morte, l'altra è strascinata al seguito della madre istessa come schiava, non è più madre, non può più reclamarne i diritti: ribrezzo, orrore, sdegno ispira, non tenerezza e rispetto; e siccome la natura e le passioni sono le stesse in tutti i tempi, e in tutti i luoghi, e i Tragici greci sono ammirabili specialmente per aver dipinto con maggior verità l'una, e fatto parlare alle altre un linguaggio più conveniente; così allontanandoci dalle orme loro s'esce dal buon sentiero, e si precipita. Se i nostri costumi non soffrono certe dure, aspre, atroci espressioni, si tolgano; e senta pur anco talvolta Elettra che Clitennestra è una scellerata bensì, ma è pur sua madre: quindi

qualche movimento di pietà ci mostri la figlia, ma rapido; e tenerezza, e rispettosa tenerezza non mai. Se mi si parlerà di rispetto per i costumi, risponderò che i Greci li rispettavano ben più di noi, e che spettacoli si espongono sui nostri teatri, che non si videro mai sul teatro d'Atene, perchè non fu permesso mai, per il rispetto dovuto ai costumi, d'introdurveli.

Voltaire rendendo la sua Elettra più mite, ha reso più mite anche Clitennestra, e ha creduto così di procurare a questo personaggio naturalmente odioso la compassione degli spettatori. È tempo omai di veder quali mezzi egli adoperò per giungere a questo fine.

Elettra nella seconda scena ha molti tratti dell'Elettra greca:

» Des pleurs? Ah ma faiblesse en a trop répandus.
» Des pleurs! Ombre sacrée: ombre chère et sanglante,
» Est-ce-là le tribut qu'il faut qu'on te présente?
» C'est du sang que je dois; c'est du sang que tu veux;
« C'est parmi les apprêts de tes indignes jeux,
» Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne
» Que ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
» Mon bras, mon faible bras, osera l'égorger
» Au tombeau que sa rage ose encore outrager.

Ecco Elettra, Elettra feroce, e anche troppo; perchè deve limitarsi, come ha fatto per quindici anni, a desiderar vivamente che il padre sia vendicato, e che finalmente Oreste giunga a çompiere questa vendetta, che opra non può essere di una donzella. Alla terza scena comparisce Clitennestra che rimanda Pammene, e per la prima volta, dopo quindici anni che è sposa

d' Egisto, scopre alle sue figlie che sente ancora d'esser madre. Qual novità! Qual cambiamento di linguaggio! In qual circostanza! Qual cagione lo produsse?

» J'ai voulu sur mon sort, et sur vos intérêts
» Vous dévoiler enfin mes sentimens secrets....
» Je rends grâce au destin dont la rigueur utile
» De mon second époux rendit l'hymen stérile.
» Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc
» Un sang que j'aurai vu l'ennemi de mon sang:
» Peut-être que je touche aux bornes de la vie;
» Et les chagrins secrets dont je fus poursuivie,
» Dont toujours à vos yeux j'ai dérobé le cours,
» Pourront précipiter le terme de mes jours.
» Mes filles devant moi ne sont point étrangères;
» Et malgré la fureur de ses emportemens,
» Electre dont l' enfance a consolé sa mère
» Du sort d'Iphigenie, et des rigueurs d'un père,
» Electre qui m'outrage et qui brave mes loix,
» Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

A questo luogo La-Harpe nel suo Corso di Letteratura vanta il modo con cui Clitennestra rammenta il sacrifizio d' Ifigenia, e dice = *Il y a beaucoup d'art, ce me semble, à rappeler ainsi le cruel sacrifice d'Iphigenie; elle nous fait souvenir en passant et comme sans dessin, qu'Agamemnon lui avait ravi sa fille; mais elle ne songe pas à s'en faire une excuse: cette excuse insuffisante lui nuirait plus qu'elle ne lui servirait. Crebillon, qui en cet endroit a suivi Sophocle, lui fait dire:*

» Le cruel qu'il était bourreau de sa famille
» Osa bien à mes yeux faire égorger ma fille.

Elle se répand en reproches et invectives contre la mémoire de son époux : elle ne pardonne pas à Electre de le pleurer. Qu'arrive-t-il? C'est que quand Electre lui fait cette réponse accablante;

» Tout cruel qu'il était, il était votre époux.

» S'il fallait l'en punir, Madame, était-ce à vous?

Clytemnestre ne peut que rester confondue et humiliée aux yeux de sa fille comme aux nôtres. Dans Voltaire, nous lui savons gré da sa retenue qui prouve encore son repentir; elle devient plus excusable, parce-qu'elle ne s'excuse pas. Ces nuances délicates sont au nombre des finesses de l'art.

La-Harpe, entusiasta di Voltaire, vuol quì pure sollevarlo, non solo al di sopra di Crebillon, ma al di sopra di Sofocle: il suo riflesso è sottile, ma non mi sembra giusto; e siccome più che Voltaire, Alfieri e Carmignani, ho in vista i principj e le finezze dell'arte: così, spero, mi si perdonerà di trattenermi alquanto in questa disputa accidentale, che si riconoscerà non inutile nemmeno per il mio tema. Clitennestra in Sofocle vuol persuadere sua figlia ch' ella cruda non è col suo sangue, come questa si crede: e siccome tutta l' ira d' Elettra nasce dall' idea della strage paterna; così Clitennestra si sforza di giustificare questa strage e di scemarne l' errore, coll'imputare ad Agamennone il sacrifizio d' Ifigenia. In Crebillon Clitennestra fa lo stesso, benchè in tuono più altero, e perciò difettosamente; ma ne risulta il medesimo effetto. Clitennestra all'energica e terribile risposta di Elettra che non ammette replica, rimane confusa, avvilita, vinta; e da ciò nasce

una bellissima situazione, e un quadro drammatico dei più osservabili. Le situazioni sono prodotte dall'alterno contrasto di opposti affetti, di cui uno trionfa, e fissa lo stato dell'animo dello spettatore. Clitennestra che si mostra madre affettuosa verso Elettra, che attribuisce il rigore, con cui tratta Elettra, agli oltraggi che ne riceve; che si confessa rea; ma che si discolpa allegando di non aver fatto che vendicar la morte della figlia; si guadagna a principio il favore degli spettatori, che udirono precedentemente le imprecazioni di Elettra, e che non ignorano l'atroce fatto d'Ifigenia. La rea donna si scusa quasi, e la degna figlia d'Agamennone tradito si condanna come troppo animosa: ma l'eloquenza, con cui Elettra smaschera la madre in Sofocle, rinfacciandole la rea passione che la trasse al delitto; e le altre risposte imitate da Crebillon fanno poi vergognare gli spettatori del sentimento che accordarono a un'empia che nol merita; grandeggia così sempre più e si rende interessante Elettra, che ha per se la ragione e la morale: è confusa, è umiliata Clitennestra, che ha contro di se la religione, la natura, il costume; e così la virtù trionfa, e il delitto ha lo scorno e la pena dovuta. Siccome però gli spettatori non si scordano affatto nè le invettive troppo aspre d'Elettra, nè la moderazione, con cui Clitennestra che in quel punto si sentì madre, cercò di rapattumare la figlia; così senza compassionar questa donna umiliata, come rea, non lasciando di compassionarla in quanto lor duole che abbia commesso il delitto, e risveglia quel sentimento che ci disarma alla vista del delinquente che subisce il me-

rirato gastigo. Queste mi sembrano veramente finezze dell' arte; ma non mi pare che La-Harpe abbia avuto ragione di toglierne il vanto a Sofocle per darlo a Voltaire, appunto perchè dall' orme di Sofocle deviò.

Se Voltaire avesse presentato Clitennestra in faccia alle figlie veramente pentita del suo delitto; se questa madre infelice, lacerata dai rimorsi, fosse giunta al segno di riguardar come meritati i rimproveri di Elettra; se si fosse umiliata da se medesima; allora sì che potrei riguardar come finezza dell' arte l' aver lasciato cadere, si direbbe, quasi inavvedutamente qualche parola d'Ifigenia; giacchè lo spettatore gli terrebbe conto del suo ritegno; e quanto meno avesse cercato di scusarsi, tanto più sarebbe riputata degna di scusa. = La misera, direbb' egli fra se, avrebbe potuto far valere per sua discolpa il sacrifizio d' Ifigenia, e si vede che non è sfuggito dal suo pensiero: ma s'è avveduta da se medesima che non era bastevole a giustificarla, e appena osò farne un cenno =. Ma nel caso nostro la cosa è ben diversa. Clitennestra è una donna superba, che per la prima volta dopo molti anni si abbassa a profferir parole di madre; e siccome ha ricevuto, o crede di aver ricevuto insulti ed oltraggi dalla sua figlia Elettra: così dignitosamente glieli rammenta, e le fa sentire, che malgrado questi, e il motivo che avrebbe di strapparsela dal cuore, pure la conserva ancora negli antichi diritti di figlia. Questo tuono, che pur mi sembra quello di Voltaire, annunzia tutt' altro che modesto ritegno, figlio di rimorso o di pentimento.

» Et malgré la fureur de ses emportemens

» Electre dont l'enfance a consolé sa mère
» Du sort d'Iphigenie et des rigueurs d'un père,
» Electre qui m'outrage, et qui brave mes loix
» Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

Quì Clitennestra si lagna generosamente di Elettra, come chi è offeso, e perdona.

» Et malgré la fureur de ses emportemens....
» Electre qui m'outrage, et qui brave mes loix....

Notisi che parla ad Elettra, d' Elettra stessa, come si parlerebbe di persona terza; il che significa un resto di amarezza; e accennando Ifigenia e i rigori d'un padre, in quel modo Clitennestra fa sentire che avrebbe in mano con che giustificare la strage del marito; ma non vuol entrare in contesa colle figlie, o sdegna di giustificarsi, o non lo crede necessario. Questo, se non erro, è il vero senso de' versi di Voltaire; e Clitennestra, che è già tanto odiosa, lasciando travedere l'orgoglio suo anche quando vuol nasconderlo, invece di guadagnarsi la benevolenza dello spettatore, l'allontana maggiormente da se e l' indispone.

Elettra alle insolite dolci parole della madre, che prende per più dolci di quel che non sono, va subito in estasi, e si sfoga in tenerezze, come se sua madre, invece di essere Clitennestra, fosse Penelope.

Electre. » Qui? vous! Madame, o Ciel! Vous m'aimeriez encore?
» Quoi? Vous n'oubliez point ce sang qu'on déshonore?
» Ah! si vous conservez des sentimens si chers,
» Observez cette tombe et regardez mes fers.

Clytemn. » Vous me faitez frémir; votre esprit inflexible
» Se plait à m'accabler d'un souvenir horrible:
» Vous portez le poignard dans ce cœur agité,
» Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

La scossa, che le ultime parole di Elettra hanno data al cuore di Clitennestra, risveglia l' attenzione.

» Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

Questa è una pennellata che promette un bel quadro; e lo spettatore, che vedea Clitennestra con un certo ribrezzo, a lei si rivolge, aspettando che si spieghi meglio, e sperando di trovarla finalmente nel pentimento e tra i rimorsi. « Nous la voyons, dice La-Harpe, nous » la voyons s'abaisser sous le reproche au lieu de le » repousser; nous la voyons punie par sa propre con- » science qui est d'accord avec sa fille; c'est le seul » moyen qu'elle eût de se faire plaindre, malgré l'hor- » reur de son crime, et le poéte l'a saisi. Il faut qu'il » y ait en nous quelque chose qui nous avertisse que » le poids d'une conscience coupable est un châtiment » bien terrible, puisque du moment où nous voyons les » plus grands criminels plier sous ce fardeau, cette ju- » stice universelle qui nous faisait désirer leur punition, » fait place à la pitié, et nous n'avons plus la force de » leur souhaiter d'autre supplice que celui qu'ils éprou- » vent ».

La-Harpe ha conosciuto il vero tasto che conveniva toccare per muovere lo spettatore a compassione di Clitennestra: ma resta a vedersi se Voltaire l' ha toccato quant' era necessario. Per compiangere questa donna rea

di un delitto atrocissimo, di cui coglie tuttora il frutto, non basta che apparisca in lei qualche moto involontario di pentimento e di rimorso, ma è d' uopo che ne sia straziata come Prometeo dall' avoltojo : allora si verifica ciò che disse La-Harpe ; ma non abbiam. qui che una leggiera scossa momentanea, che Clitennestra ricevette impensatamente, suo malgrado, a suo dispetto.

. . . . » *Votre esprit inflexible*
Se plait à m'accabler d'un souvenir horrible.

Non è questo ancora il linguaggio, per cui un personaggio odioso si rende interessante : l'empio non è felice ; non può esserlo,

Nulle paix pour l'impie ; il la cherche, elle fuit.

Ma non per questo c' interessiamo per l' empio ; e non basta che dica : *je l'ai mérité* per commoverci : egli comincia ad intenerirci, quando il pungolo della sua coscienza lo trafigge a un grado, che l' orror del suo stato agguaglia l'orrore di qualunque supplizio ; altrimenti siamo inflessibili per lui. Ciò che La-Harpe ha conosciuto come unico mezzo d'eccitar compassione per Clitennestra è stato, come vedremo, mirabilmente praticato da Alfieri, ma non da Voltaire. Come potè la feroce Elettra così sulle prime scordarsi l' alto dolore e il violento desio di vendetta, che deve formare il carattere ? Come potè umiliarsi in faccia a Clitennestra e gettarsi a' suoi piedi ?

Electre. » Eh bien ! vous désarmez une fille éperdue.
» La nature en mon cœur est toujours entendue.
» Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds
» *Ces reproches* sanglans trop long-tems essuyés.

» Aux fers de mon tyran par vous-même livrée,
» D'Egiste dans mon cœur je vous ai séparée.
» Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir.

Lo scoppio di questo mongibello d'affetti è portentoso davvero: forse Clitennestra sciolse le catene di Elettra, confuse con essa le lagrime, l'abbracciò, le lasciò travedere che la sorte della figlia cangerebbe?... Che so io? No: le fece comprendere, non senza una certa mal repressa durezza, che la voce della natura e della coscienza si facea pur sentire entro il suo cuore; ma non ne diede la benchè menoma prova.

E questa è Elettra? No certo. Eschilo, Sofocle, Euripide le attribuiscono una ferocia e un odio contro la madre che ripugna ai costumi nostri; e conveniva temperar molto il carattere di questa donna, perchè fosse ben accolto dagli spettatori moderni, ma non cangiarlo affatto, e non farcela poi vedere in ginocchio implorando il ritorno d'Oreste; perchè allora non è più quella.

Si rammentino i versi profferiti da Elettra nella scena seconda, e si mettano accanto a quelli che ora rivolge alla madre, senza quasi intervallo di tempo; e si giudicherà se questo diverso linguaggio, senz' altra novità che alcune semi-pietose parole, può verisimilmente partire dalla medesima bocca. Elettra rivolta ad Ifisa, narrando la strage paterna, dice:

» Ce festin détestable, où le fer à la main,
» Clytemnestre! ma mère! Ah! cette horrible image
» Est présente à mes yeux, présente à mon courage;
» C'est là, c'est en ces lieux, où vous n'osez pleurer,

» Où vos ressentimens n'osent se déclarer,
» Que j'ai vu votre père attiré dans le piège,
» Se débattre et tomber sous leur main sacrilège.
» Pammene, aux derniers cris aux sanglots de ton Roi,
» Je crois te voir encore accourir avec moi;
» J'arrive. Quel objet! Une femme en furie
» Recherchait dans son flanc les restes de sa vie....

Al finir di questa scena arriva questa medesima Clitennestra, mostro di crudeltà, oggetto d' orrore e di ribrezzo; e poche sue parole bastano, perchè Elettra scordatasi del passato, le faccia il tenerissimo complimento sopra trascritto.

» D'Egiste dans mon cœur je vous ai séparée....
» J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr....

Elettra, dopo il primo sfogo di tenerezza, si getta ai piedi della madre, e le dimanda niente meno che di separarsi da Egisto, e di far venire Oreste a punirlo, a vendicare il padre, a ripigliarsi il trono; ma questo è andar di galoppo davvero e colla testa nel sacco.

» Détachez vos destins des destins d'un perfide;
» Livrez-vous toute entière à ce Dieu qui vous guide,
» Appellez votre fils; qu'il revienne en ces lieux
» Reprendre de vos mains le rang de vos ayeux;
» Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime,
» Qu'il venge Agamemnon, ses filles, et vous-même,
» Faitez venir Oreste.

Ognuno parmi debba sentire la stoltezza di questa domanda, prima di aver conosciuto meglio lo stato dell'animo di Clitennestra; stoltezza tanto più grande, quanto più facil era di prevedere che sarebbe stata mal sentita.

. . . . *Dicat jam nunc debentia dici.*
Clitennestra or non si maschera più, e ripiglia la sua superbia abituale:

» . . . . Electre, levez-vous;
» Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux.

Queste parole devono essere colpi di stile al cuor di Elettra: *Craignez mon époux!* ed è Clitennestra che parla, e parla di Egisto!

» J'ai plaint les fers honteux dont vous êtez chargée;
» Mais d'un maître absolu la puissance outragée
» Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas,
» Et vous l'avez forcé d'appésantir son bras.

Clitennestra che approva Egisto oppressor di sua figlia; quell'Egisto che ridusse Elettra, la figlia d'Agamennone, all'obbrobrioso stato di schiava! E Voltaire ha inteso di rendere interessante Clitennestra! E La-Harpe si è potuto figurar questa donna (quale ce la dipinge Voltaire) punita dalla sua coscienza!

Finisce Clitennestra con dire ad Elettra, che se chiama Oreste, se egli comparisce in faccia ad Egisto, sono perduti entrambi; e fa ben capire, che essa, scordandosi di esser madre, in tal caso si unirà con Egisto contro il figlio.

» Et malgré la pitié dont mes sens sont atteints
» Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

Ecco un nuovo sentimento che si manifesta in quella donna rea; il timore personale, sentimento, che degrada sempre i personaggi tragici. *J'ose dire* (osserva La-Harpe che tutto va benissimo), *j'ose dire que toutes les biensêances sont gardées dans ce que dit Clytemnestre.*

La-Harpe ha preveduto l' urto spiacevole, che specialmente i citati due versi farebbero, e vuol giustificarli. *Telles sont en effet les suites nécessaires de son crime, que son complice, devenu son époux, lui impose des devoirs à remplir.* Domando in primo luogo, se Clitennestra può riguardare come suo sposo legittimo Egisto? Le sue nozze furono l' effetto dell' adulterio e dell'uccisione del vero marito. Quali doveri ne possono nascere? Sono nozze infami, nefande: rispettarle è lo stesso che insultare la religione e il buon costume. Supponiamo questi doveri, e scordiamoci la paura del figlio: questi doveri si estenderanno al punto di anteporre un Egisto al proprio figlio? Vada pur benissimo anche questo. *Mais*, soggiunge La-Harpe, *ces devoirs n'en sont pas aux yeux d'Electre....* Se non sono doveri in faccia ad Elettra; non lo sono nemmeno in faccia agli spettatori, che vedono cogli occhi d' Elettra, e per lei sola s' interessano. *Elle reprend toute l'impétuosité de son caractère, dès qu'elle n'obtient rien pour Oreste. Son indignation ne peut se contenir au nom d'Egiste, et sur-tout à l'idée de le voir préféré à un fils dans le cœur de Clytemnestre.* Quì La-Harpe, ottimo conoscitore dell'arte, vede ed accenna ciò che Voltaire avrebbe dovuto fare: ma Voltaire non l'ha fatto forse per troppa paura di offendere la delicatezza Parigina. Egli doveva sbrigliare, dirò così, tutte le furie d' Elettra, perchè non potevano èsser più aspramente provocate; mostrar quì, non nelle parole, ma nei sensi e nei pensieri l' Elettra greca; e gli spettatori, sdegnati, indispettiti contro Clitennestra, avrebber goduto in ve-

derla confusa e umiliata agli occhi della figlia; avrebbe trionfato la virtù; e Clitennestra stessa annichilata, per così dire, dalla forza delle terribili verità che Elettra potea dirle, avrebbe finito per divenire oggetto di compassione, e per farsi interessante. Voltaire adottò un altro piano; e sembrami, ma oso appena profferirlo, tanto l'idea di questo grand'uomo mi fa riguardar come temeraria ogni censura anche più da me creduta ragionevole, sembrami, dissi, ch' egli abbia sbagliato la strada.

Elettra, è vero, dopo le provocanti risposte della madre, alquanto alza tuono: ma i suoi rimproveri, se pur possono dirsi tali, sono languidi, e da star benissimo in bocca, non di una degna figlia d'Agamennone tradito e svenato, di un' Elettra, che non deve spirar che furore e vendetta; ma di qualunque esacerbata donzella moderna:

» Lui, votre époux? O Ciel! Lui, ce monstre! Ah ma mère!
» Est-ce ainsi qu'en effet vous plaignez ma misère?
» A quoi vous sert, helas! ce remords passager?
» Ce sentiment si tendre était-il étranger?
» Vous menacez Electre et votre fils lui-même!
» Ma sœur, et c'est ainsi qu'une mère nous aime?

Finisce con tranquillizzar la madre, dicendo, che non solo non aspetta che venga Oreste a liberarla; ma che non ne ha nuova, e teme che Egisto l'abbia fatto assassinare. Ifisa conferma con dolcezza i detti di Elettra, per temperare il discorso della sorella, che riguarda come troppo violento.

» Madame, croyez-nous; je jure, j'en atteste
» Les Dieux dont nous sortons, et la mère d'Oreste,
» Que loin de l'appeler dans ce séjour de mort,
» Nos yeux, nos tristes yeux sont fermés sur son sort.
» Ma mère, ayez pitié de vos filles tremblantes,
» De ce fils malheureux, de ses sœurs gémissantes.
» N'affligez point Electre : on peut à ses douleurs
» Pardonner le reproche, et permettre des pleurs.

Quanto è piccola agli occhi miei questa Ifisa! Quanto sono inopportune e svenevoli in questo luogo le sue espressioni! Ella è degna del favore di una tal madre. Di fatti Clitennestra l'avea proposta per modello ad Elettra.

« Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger....

Elettra termina con dire:

» Loin de leur pardonner, on nous défend la plainte;
» Quand je parle d'Oreste, on redouble ma crainte.
» Je connais trop Egiste, et sa férocité;
» Et mon frère est perdu puisqu'il est redouté.

Abbiamo veduto i più forti rimproveri, cui nella sua disperazione e nell' impeto di un legittimo sfogo si abbandona quell' istessa Elettra, impetuosa, superba, che mostrossi per quindici anni indomabile; che assordò sempre la reggia di grida oltraggiose, non solo contro Egisto, ma contro Clitennestra; che si teme capace di sollevar da se sola il popolo; che obbligò Egisto a stracinarla seco in catene, facendole l' affronto il più atroce, che da real fanciulla possa soffrirsi; affronto, che Clitennestra riconosce tuttora giusto e meritato.

» N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage;
» Pliez à votre état ce superbe courage.

Dopo queste osservazioni si giudicherà, se il carattere di Elettra sia ben sostenuto secondo l' idea che ce ne diedero gli antichi e lo stesso Voltaire.

Rammentate i precetti di Boileau :

» Conservez à chacun son propre caractère,
» Des siècles, des pays étudiez les mœurs :
» Les climats font souvent les diverses humeurs.
» Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
» L'air, ni l'esprit français à l'antique Italie;
» Et sous des noms romains faisant notre portrait
» Peindre Caton galant, et Brutus dameret.

Clitennestra che parlò dapprima dolcemente, o per meglio dir, non severamente ad Elettra, meno perchè l' ama, che perchè la teme; Clitennestra, che toccata poi sul vivo, si risentì e non seppe dissimulare; vedendo finalmente che Elettra si dispone a esser docile, e non è agitata che dalle sue apprensioni per la vita d'Oreste, scaltramente abbassa la voce, e procura di frenar la figlia, facendole sentire che il viver d' Oreste dipende dalla sua docilità e di cattivarsene la benevolenza; mostrandole che soffre anch' essa, e non è felice. In questo senso scaltra è la condotta di Clitennestra e artificioso il dialogo : ma Clitennestra, anzichè rendersi interessante, diventa agli occhi dello spettatore più odiosa.

» Votre frère est vivant, reprenez l'espérance;
» Mais, s'il est en danger c'est par votre imprudence.
» Modérez vos fureurs, et sachez aujourd'hui,
» Plus humble en vos chagrins respecter mon ennui.
» Vous pensez que je viens heureuse et triomphante
» Conduire dans la joie une pompe éclatante.

» Electre cette fête est un jour de douleur ;
» Vous pleurez dans les fers, et moi dans la grandeur.
» Je sais quels vœux forma votre haine insensée ;
» N'implorez plus les Dieux ; ils vous ont exaucée
» Laissez-moi respirer.

Si ritocca il tasto importante, ma non risponde; perchè lo spettatore s' immaginò di veder una donna rea lacerata dal pentimento; e vede invece una donna rea, che si godrebbe fastosamente il frutto del delitto, se la paura di esserne punita non venisse dopo quindici anni, quest' oggi, a funestarla. Il soliloquio che segue mette in chiaro il sentimento che domina in Clitennestra.

» Qu'Egiste est aveuglé puisqu'il se croit heureux !
» Tranquille il me conduit à ces funestes jeux ;
» Il triomphe, et je sens succomber mon courage.
» Pour la première fois je redoute un présage ;
» Je crains Argos, Electre, et ses lugubres cris,
» La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils....

Ecco spiegato il linguaggio insolito tenuto da Clitennestra a Elettra: ella parlò alla figlia con minore alterigia, perchè un funesto presagio le fa temere le grida lugubri di lei: l' anima di Clitennestra è in preda allo spavento, ma non ai rimorsi.

Nasce quì tosto nello spettatore, che non è pago se non gli si rende ragione di tutto, la curiosità di sapere qual è questo presagio, che fa scorrere per le ossa il gelo all' empia sposa di Egisto. Come ? Quando gli venne ?

. . . . . . *La scène demande une exacte raison.*

Voltaire non ci rende questa ragione; e ci costringe

a supporre che sia uno di quegl' interni presentimenti, che suol fabbricarsi talvolta a capriccio la fantasia. Trovarono opportuno un simile presentimento anche Eschilo nelle Coefore, e Sofocle nell' Elettra: ma essi giudiziosamente ne resero compita ragione, e ne ricavarono ciascuno una bellissima scena, che troppo lungo sarebbe il riferire. Fu immaginato da Eschilo un sogno orribile, che tutta funestò la rea donna. Ella dormendo vide uscir dal suo seno un serpente, e le parve di allattarlo: ma il serpente succhiò sangue invece di latte. Nell' Elettra di Sofocle Clitennestra vide in sogno Agamennone uscir dall' inferno, piantar nella reggia lo scettro istesso, che dalle sue mani passò in quelle d'Egisto, e uscirne a un tratto da quello scettro un florido ramo, che tutta adombrò Micene.

Noi non diamo ai sogni quel peso, che dava loro la greca superstizione: ma la generalità non gli sprezza tanto da non poter farne rapidamente strisciar qualcheduno sulle nostre scene.

« Quello de' Greci imitator Racine »

ne fece la prova; e ognuno sa quali applausi riscuota sulle scene francesi il celebre sogno d' Atalia.

Termina l'atto primo dell' Oreste di Voltaire con una scena fra Clitennestra e Egisto; e potrei dimandar come mai Egisto, Clitennestra ed Elettra, che vennero d'Argo certamente tutti insieme, compariscano soltanto un dopo l'altro, senza che altra ragione li mova che il comodo del Poeta: ma sottilizzando così non la finirei mai più, e passo al dialogo.

Clitennestra così comincia:

» Ah trop cruel Egiste, où guidiez-vous mes pas?
» Pourquoi revoir ces lieux consacrés au trépas?

A queste parole, ognuno crede che Clitennestra riconosca finalmente quanto orribile sia quell' annuale festino; che il rimorso abbia scossa quell' anima rea, e che ella detesti l' infame nodo, che il più nero tradimento, il più atroce misfatto strinse: e di fatto Egisto, sorpreso da un linguaggio sì nuovo, soggiunge:

» Quoi, ces solemnités, qui vous étaient si chères,
» Ces gages renaissans de nos destins prospères,
» Deviendraient à vos yeux des objets de terreur?
» Ce jour de notre hymen est-il un jour d'horreur?

Che risponde Clitennestra? Dovrebbe rispondere liberamente un bel *sì*; e allora ne nascerebbe un contrasto drammatico: ma ella profferisce invece un bel *no*,

» Non; mais ce lieu, peut-être, est pour nous redoutable;

e rammentando Ifisa che piange, Elettra schiava, il sangue versato, Oreste, Agamennone, termina col dire =

. . . . *Tout me remplit de crainte.*

Dunque se quest' oggi Clitennestra non fosse sconvolta dalla paura, cioè se non aggiungesse la viltà alla scelleratezza, gioirebbe come per lo passato nel celebrare il suo tradimento e l' empie nozze! E Voltaire volle farne, di un personaggio odioso, un personaggio interessante!

Egisto dice, che Elettra osa promettere ai malcontenti il ritorno d' Oreste esecutore delle minacce degli Dei, e che troppo già se ne parla. Clitennestra palpita per Egisto.

» Pourquoi tenter les Dieux? pourquoi vous présenter
» Aux coups qu'il vous faut craindre, et qu'on peut éviter?
Egisto dissipa i suoi timori = Oreste, dic'egli, perirà; egli è nascosto nelle selve d'Epidauro, e ho spedito Plistene mio figlio, affinchè concertandosi col Re d'Epidauro, che mi è amico, assicuri il colpo. = Quale annunzio! Qual ferita al cuor d'una madre! La natura ha i suoi diritti. Poteva quì nascere, come ognun vede, una bellissima situazione: in quel momento dovea Clitennestra invettivare Egisto, o almeno chieder grazia pel figlio; ma si contenta di qualche languida esclamazione, e l'interesse drammatico è perduto.

Il poeta prende quì occasione di farci sapere che Plistene, figlio d'Egisto, è stato adottato da Clitennestra; ch'egli è l'erede del nome, e del diadema d'Egisto istesso: che se Clitennestra avesse potuto domare il carattere di Elettra, si sarebbero unite le due famiglie, ed Elettra avrebbe potuto pretendere all'imeneo di questo figlio d'Egisto. Mi sia quì permessa una digressione: come si concilia quest'adozione di Plistene, fatta da Clitennestra a danno d'Oreste, e questo progetto d'infami nozze con que' versi posti in bocca di Clitennestra, e già da noi riferiti:

» Je rends grâce au destin, dont la rigueur utile
» De mon second époux rendit l'hymen stérile,
» Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc,
» Un sang que j'aurais vu l'ennemi de mon sang.

Clitennestra adottò Plistene figlio d'Egisto, nemico nato de' figlj d'Agamennone; e ringrazia il destino di non aver avuto figlj da Egisto, perchè sarebbero stati ne-

mici de' figlj di lei, e d' Agamennone! Si conchiude finalmente, che Plistene è tanto interessato a scoprire Oreste, che il disegno non può andare a vuoto.

Di questo Plistene parleremo in seguito: frattanto domando: che fa Clitennestra finchè dura questo placido, ma abbominevol discorso? Egisto le dice:

» Vous fremissez, Madame?

Clitennestra risponde » O nouvelles victimes!

» Egiste, vous savez qui j'ai privé du jour....
» Le fils que j'ai nourri périrait à son tour!
» Ah de mes jours usés le déplorable reste
» Doit-il être acheté par un prix si funeste?

Ecco tutte le smanie di Clitennestra per la morte di Oreste ch' ella deve credere inevitabile. È vero che un oracolo le fa temere, che questo figlio un giorno venga ad ucciderla: ma riguardandolo già come morto, il pensiero dell' oracolo svanisce, e sembrami che la natura debba liberamente alzar la voce, soprattutto nella Clitennestra di Voltaire, ch' egli volle formar di un carattere affatto diverso da quello che le diedero i Greci.

» Songez.....

dice Egisto, e Clitennestra rassegnata, soggiunge:

. . . . . Souffrez du moins que j'implore une fois
» Ce Ciel dont si long-tems j'ai méprisé les lois.

Egisto deride la sua tarda e fredda pietà con tre versi irreligiosissimi; e parlando del Cielo, le replica:

» Voulez-vous qu'à mes voeux il mette des obstacles?
» Qu'attendez-vous ici, du Ciel et des oracles?
» Au jour de notre hymen furent-ils écoutés?

La cosa principalmente da notarsi è questa: che Cli-

tennestra s' accorge appena d' esser madre, e se n' accorge suo malgrado; che il sentimento della paura, come già si osservò, fa tutto nell' animo suo, e lo prova quel verso profferito da lei:

» L'amour brava les Dieux, la crainte les consulte.

E che invece d' inveir contro Egisto, autore principale di tanti delitti, gli rinnova le proteste dell' inalterabile amor suo.

» Ce n'est point que pour vous mon amitié s'altère,
» Il n'est point d'intérêt que mon cœur vous préfère.

Qual freddezza in mezzo a un quadro di tinte sì fosche e terribili!

Ed è questo il modo di raddolcire il carattere di Clitennestra, atroce troppo ne' Tragici greci, per adattarlo al teatro moderno! Sono questi i materni affetti, che devono rendere Clitennestra interessante!

Oso spinger più oltre le mie riflessioni, e dire che la Clitennestra di Voltaire, oltre ad essere un personaggio odiosissimo, venendo ella, non inquieta per altro che per quel palpito, che presto o tardi giunge a funestare i colpevoli; venendo, dissi, al nefando festino, e non avendo ribrezzo di dare le tante volte il nome di sposo, in faccia ad Elettra stessa, ad Egisto, e mostrando per costui la sua tenerezza; anzi apertamente dichiarando che l' antepone ai suoi figli; non solo offende la morale e il femminile decoro, ma sdegno ispira e ribrezzo. Osservo che nelle tragedie greche Egisto e Clitennestra non figurano mai uno accanto all' altro; e nelle Coefore d' Eschilo l' illusione tragica è preparata in modo, che un solo sospiro involontario che

la fresca strage di Egisto le strappa dal fondo del cuore, invece di eccitar compassione, move tanto lo sdegno, che quasi giustifica il matricidio. = *Di te vengo in traccia,* dice Oreste alla madre; *Egisto è già punito.* Esce un sospiro dal petto della misera Clitennestra = *Crudele!* ripiglia Oreste, *Ami uno sposo tal!... Nella tomba gli sarai compagna* =.

Amare un Egisto ancora dopo tanti delitti, è un'infamia tale, che diventa un' inverisimiglianza! Quanto è bello questo pensiero!

Non mi sembra neppure che l' Egisto di Voltaire sia quale dovrebb' essere. Egli strascinandosi dietro Elettra in catene dalla reggia d' Argo al palazzo di villa, e facendola testimonio forzato di ciò, che per lei vi può essere di più esecrando, oltraggia bassamente e brutalmente una femmina imbelle; e perchè? Perchè Elettra ardisce promettere ai malcontenti il ritorno d' Oreste, di cui già troppo si parla in Argo.

» L'impétueuse Electre a mérité l'outrage
» Dont j'humilie enfin cet orgueilleux courage.
» Je la traîne enchaînée, et je ne prétends pas
» Que de ses cris plaintifs alarment mes états,
» Dans Argos désormais sa dangereuse audace
» Ose des Dieux sur nous rappeler la menace
» D'Oreste aux mécontens promettre le retour....

Notisi che è strano il timore; perchè una real donzella, molto più secondo i costumi antichi, non va certamente a urlare, a strepitare in piazza per adunar gente; ed era pur facile e comodo di farla chiudere per quel giorno nella reggia d' Argo, e se si vuole, anche nelle sue stanze, togliendole ogni comunicazione al di fuori.

Egisto tende insidie ad Oreste per farlo perire, e ha spedito Plistene suo figlio in Epidauro; e perchè?

» A quel dessin? Pourquoi?

Dice Clitennestra. Egisto risponde:

» Pour assurer mon trône, et calmer votre effroi.

Egli dunque non ha in vista che il trono, e non ne perseguita i legittimi eredi che per paura di perderlo. La cosa è indubitata; e in fatti è pronto a riconciliarsi con Elettra qualora voglia maritarsi con suo figlio Plistene; perchè in tal caso non vi sarà più luogo a temere, che un giorno Elettra contenda per lo scettro d' Argo con Plistene istesso:

» Qu'un jour avec mon fils Electre en concurrence
» Peut dans les mains du peuple emporter la balance.

Questi non è Egisto: questi è un tirannuzzo vile, il di cui carattere, cambiato il nome, può affibbiarsi a qualunque vile tirannuzzo è esistito o esisterà.

Chi è questo Egisto? È il figlio di Tieste. Quali sono i sentimenti, che devono animare fortemente il figlio di Tieste? Un solo: la vendetta del padre, l'odio del sangue d' Atreo. Il figlio di Tieste non ama Clitennestra, non sa che farsi del trono d'Argo, o almeno sono oggetti ben secondarj per lui: egli vuole spento Agamennone e la sua stirpe; e se è possibile, la vuole spenta con quel pugnale istesso, con cui l'empio Atreo scannò i figli di Tieste, e ne imbandì al padre l' orrenda mensa. Ben lo dipinge Alfieri nella sua tragedia d' Agamennone per bocca d' Agamennone istesso.

Agamennone. . . . . Tu? nato

» Pur sempre sei del più mortal nemico

» Del padre mio: tu m' odj, e odiar mi dei;
» Nè biasmar ten poss' io; fra noi disgiunti
» Eternamente i nostri padri ci hanno;
» Nè soli noi, ma i figli, e i più lontani,
» Nepoti nostri. Il sai, d' Atreo la sposa
» Contaminò, rapì l' empio Tieste:
» Atreo, poich' ebbe di Tieste i figli
» Svenati, al padre ne imbandì la mensa.
» Che più? Storia di sangue a che le atroci
» Vicende tue rammento? Orrido gelo
» Raccapricciar mi fa. Tieste io veggo
» E le sue furie in te: puoi tu d' altr' occhio
« Mirar me, tu?....

E avea detto prima:

» . . . . Egisto a me tu fosti,
« E sei finora ignoto per le stesse:
» Io non t' odio, nè t' amo; eppur bench' io
» Voglia in disparte por gli odj nefandi,
» Senza provar non so qual moto in petto,
» No, mirar non poss' io, nè udir la voce,
» La voce pur del figlio di Tieste.

La passione principale del figlio di Tieste dev'esser l'odio per la stirpe d' Atreo; e deve odiare, abborrire i figli d' Agamennone, non perchè li tema, ma perchè sono figli d' Atride.

È tempo omai che ritorniamo all' atto primo dell'Oreste d' Alfieri; giacchè appena, e laconicamente parlato abbiamo della sua esposizione.

Elettra in Alfieri è vittima delle persecuzioni d' Egisto; va provando per la madre un misto a vicenda di

pietà e d'ira, e sente l'ardentissima passione di vendicare il padre trucidato, quanto può sentirla Oreste istesso. Sembrami alla magnanimità e alla smania di vendetta di poter ravvisare in lei la vera Elettra greca, e la pietà che mesce all'ira e alle sue furie le tolgono que' lineamenti atroci, che offendono la moderna delicatezza, e la rendono più interessante dell'antica, senza scemare la sua qualità di personaggio tragico.

Alfieri ha riguardato il carattere di Clitennestra come difficilissimo, *dovendo ella esservi*, dic' egli,

» Or moglie, or madre, e non mai moglie o madre.
E ciò era più facile a dirsi in un verso, che a maneggiarsi per lo spazio di cinque atti. La vedrem tale sempre, quel che è più, sempre infelicissima.

Voltaire pensò che a una figlia s'addice la tenerezza e il rispetto verso la madre, e alla madre l'autorità, l'imperio, la dignità; perciò nell'atto primo dell'Oreste fece Elettra tenera e rispettosa, Clitennestra altera nel confessarsi infelice. Siccome però l'Autor tragico non si cura che i suoi personaggi siano buoni o cattivi, ma gli basta che siano interessanti; così Alfieri non badò alla qualità di figlia e di madre, se non quanto era necessario per non offender le moderne abitudini. Sembra ch' egli abbia pensato, che Elettra avea per se l'innocenza, la ragione, la pietà per il padre, e che queste poteano e doveano renderla fiera e ardita; Clitennestra era rea e non avea scusa; perciò dovea esser timida e mansueta in faccia alla figlia. Voltaire, che imitava i Greci, mostra Elettra umiliata dalla madre; Alfieri, che volle far tutto da se e non si propose alcun

modello, mostrò Clitennestra umiliata dalla figlia; Voltaire così deviò dai greci modelli: Alfieri si trovò d'accordo con loro. Nelle Coefore d'Eschilo, nell'Elettra di Sofocle, Clitennestra in faccia ad Elettra è sempre umiliata; ed è allora soltanto che diventa oggetto di compassione. In Euripide stesso, che si studiò di farla odiosissima, cede e si abbassa sempre innanzi alla figlia. Nella scena seconda dell'atto quarto Elettra punge ed incita la madre per tutti i lati; ma Clitennestra oppone la dolcezza all'ira e al rancore. Elettra le rammenta l'assassinio di Agamennone: confronta odiosissimamente Egisto coll'Eroe della guerra Trojana, e vuol farla arrossire di aver trucidato l'illustre suo sposo legittimo per godersi il suo adultero indegno, oscuro, vile. Clitennestra si contenta di rispondere esser diversi i sentimenti, che la natura ispira ai figli; che non sempre la madre occupa il primo posto nel loro cuore; che quello di Elettra si vede pieno sempre di tenerezza per il padre; ma che ella non si offende di questa preferenza; e termina col deplorare e rimproverarsi il miserabile stato, cui la figlia è ridotta. Non basta. Elettra soggiunge alla madre, che sono tardi i gemiti or che più non istà in sua mano il rimedio. *Mio padre è nella tomba.... Ma mio fratello. che la terra non copre ancora.... Vostro figlio.... Perchè lui almeno dall'esilio non richiamate, cui lo condannaste?* Clitennestra, lungi dal risentirsi di quest'aspra rampogna, procura di schermirsi alla meglio, e risponde = *Io lo temo.... non già per me, per lui stesso; perchè, a quel che si dice, egli è acceso d'un'ira implacabile contro gli uc-*

cisori del padre suo ; e sembra voglia indicare, che non teme ella di divenir vittima del figlio, ma piuttosto ch' egli divenga più misero, rendendosi matricida. Si paragoni la Clitennestra de' Greci con quella di Voltaire, e si giudichi della differenza.

» . . . . Electre, levez-vous,
» Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux....
» Et malgré la pitié dont mes sens sont atteints,
» Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

Elettra in Euripide lungamente declama in tuono feroce; e Clitennestra lo soffre in pazienza, finchè stanca, interrompe destramente e naturalmente il discorso; dalla implacabile Elettra è introdotta nella sua casuccia, ove tosto da Elettra stessa e da Oreste nascosto è svenata senza pietà.

In Alfieri adunque Elettra e Clitennestra alla seconda scena s'incontrano innanzi giorno, ma non a caso. Clitennestra, che si rammenta pur essa dell' anniversario della strage d' Agamennone, lacerata dai rimorsi, non sa resistere all' impulso, che la spinge alla tomba del trucidato marito, da cui vorrebbe implorar perdono.

Clitenn. » Figlia.

Elettra. » Qual voce! Oh Ciel! Tu vieni?...

Clitenn. » O figlia

» Deh! non sfuggirmi; io la sant'opra teco
» Divider voglio; invan lo vieta Egisto:
» Ei nol saprà. Deh! vieni; andiam compagne
» Alla tomba.

Elettra. » Di chi?

Clitenn. » ... Del ... tuo ... infelice

» Padre.

Come già ci previene in favor suo Clitennestra! Quel suo desiderio di compir l'opra pia colla figlia, ad onta del divieto d'Egisto; quel suo ritegno, per cui non osa in faccia alla figlia profferire il nome del marito tradito e ucciso, ed esita e palpita; e alfin lo indica col nome di padre di Elettra, ci seduce: queste mi sembrano veramente finezze dell'arte.

Elettra. » . . . . Perchè non dir, del tuo consorte?
» Non l'osi; e ben ti sta. Ma il piè ver esso
» Come ardirai tu volgere? Tu lorda
« Ancor del sangue suo?

O amaro rimprovero, ma giusto! Lo spettatore, che già trovava lodevole il pio desiderio di Clitennestra, ora rivolge il pensiero alla profanazione che ne verrebbe, e ammira lo zelo religioso di Elettra: ecco come con alterni moti si preparano e generano senza mezzucci le situazioni.

Clitenn. » . . . . Scorsi due lustri
» Son da quel dì fatale; il mio delitto
» Due lustri interi io piango.

Clitennestra pentita, che piange, che sempre piange, cessa già di essere odiosa, non è più un mostro: ma Elettra raffrena la troppo pronta compassione degli spettatori.

Elettra. » . . . . E qual può tempo
» Bastare a ciò? Fosse anche eterno il pianto,
» Nulla sarìa. Nol vedi? ancor rappreso
» Sta su queste pareti orride il sangue
» Che tu spargesti: ah fuggi: al tuo cospetto,
» Mira, ei rosseggia e vivido diventa.

» Fuggi, o tu cui nè posso omai, nè debbo
» Madre nomar, vanne; dell'empio Egisto
» Riedi al talamo infame. Al fianco suo
» Tu sua consorte sta: nè più innoltrarti
» A perturbar le quete ossa d' Atride.
» Già già l' irata sua terribil ombra
» Sorge a noi contro, e te respinge addietro.

Qual religioso terrore spirano quei detti! Il quadro è fosco, ma le tinte sono vivissime; lo spettatore n'è spaventato, e Clitennestra dev'esserne annichilata.

Clitenn. » Fremer mi fai.... Tu già mi amasti,... o figlia,...
» Oh rimorsi! .... Oh dolore!... Ahi lassa!... E pensi
» Ch'io con Egisto sia felice forse?

Elettra non s'intenerisce ancora, e in vece sembra trionfare; ma il suo trionfo è quello della morale, della virtù, della giustizia; non è ferocia la sua, è magnanimità.

Elettra. » Felice? e il merti? Oh! ben provvide il Cielo
» Ch' uom per delitto mai lieto non sia.
» Eternamente nell' eterno fato
» Sta tua sventura scritta. Amor non provi,
» Che i primi tuoi martiri: il premio intero
» Ti si riserba di Cocito all' onda.
» Là sostener del trucidato sposo
« Dovrai gl' irati minacciosi sguardi:
» Là al tuo giunger vedrai fremer degli avi
» L' ombre sdegnose: udrai de' morti regni
» Lo inesorabil giudice dolersi,
» Che niun tormento al tuo fallir si adegui.

È un Dio che parla per la bocca d'Elettra, a un Dio

vendicatore che irato tuona: in questo modo la tragedia non è più un passeggiero, un frivolo divertimento, ma una tremenda lezione di buon costume per tutti i tempi, e per tutti i luoghi. Sembrerà però a taluno che Elettra, specialmente per la sua qualità di figlia, siasi già troppo innoltrata: ma alcune riflessioni la giustificheranno. Primieramente la verità di quel che dice toglie ai suoi detti ogni ombra di esagerazione: essi corrispondono al quadro precedente dell' enormità del delitto, di cui la madre è rea. In secondo luogo Elettra è ora al più alto grado dell'esaltazione del suo spirito: è tutta ripiena del padre, non è che figlia d'Atride, per cui brama e vuole vendetta: nel soliloquio, che diede principio alla tragedia, raccolse tutte le sue più nere idee, le più terribili rimembranze: non si conôsce più, non vede più che un padre svenato; e non è il momento questo d'aver riguardi per la madre, cui le sembra scorgere ancora in mano il pugnale fumante di caldo sangue. Si replicherà che i gemiti di questa madre pentita dovrebbero averla già scossa e disarmata: ma si rifletta, che quanto più Clitennestra è umiliata dalla figlia, tanto più comparisce infelice; e che la compassione, che il Poeta vuol procurarle, sarà più viva, quanto più la renderà misera. La durezza della figlia giova quì all'effetto tragico, forma contrasto; e più va lungi il contrasto, più riesce commovente la situazione che prepara. Oltre di che vi è una grand' arte, arte ammirabile nel ritardare nel cuor d'Elettra i moti della compassione; e un doppio ne nasce bellissimo effetto; il primo è quello di conservare in Elettra il suo vero

greco carattere, che la pronta pietà troppo ammollirebbe: e il secondo è quello di difendere gli spettatori da una compassione, che bassa e non giusta sarebbe, se troppo rapida sorgesse in favor di una donna tanto rea. Il buon costume trionfa quì sempre, quel buon costume, cui tanto i Greci Tragici rendeano omaggio: e a proposito di compassione, nel caso nostro mi giova riportare uno squarcio della Dissertazione del Signor Du-Molard, già da me citata, che mi sembra molto giudizioso ed opportuno. = *La pitié non épurée nous fait plaindre tous les malheureux qui gémissent dans l'exil, dans la misère et dans les supplices. La pitié épurée apprenait aux Grecs à ne plaindre que ceux qui n'ont point mérité ces maux et qui souffrent injustement, à* MÉNAGER *leur* COMPASSION, *à ne point gémir sur les malheurs qui accablent ceux qui désobëissent aux Dieux et aux lois, qui trahissent la patrie, qui se sont souillés par des crimes........ C'est une injustice de plaindre ceux qui méritent d'être misérables, de s'attendrir sur les malheurs qui arrivent aux tyrans, aux traîtres, aux parricides, aux sacrilèges, à ceux, en un mot, qui ont transgressé toutes les règles de la justice. On ne doit les plaindre que d'avoir commis les crimes qui leur ont attiré la punition et les tourmens qu'ils subissent. Mais cette pitié même ne fait que guérir l'âme de cette vile compassion qui peut l'amollir, et de ces vaines terreurs qui la troublent* =. Queste idee giustificheranno maggiormente Elettra, che pur non ha un cuore inaccessibile alla compassione, e non ha potuto scordarsi di esser figlia. Notisi, che l' Autore induce sempre Clitennestra a ricono-

scere che la figlia ha ragione: così grandeggia il carattere di Elettra, spiegando la sua fierezza, e cresce per gradi l'interesse che Clitennestra risveglia particolarizzando i suoi mali. Notisi ancora, che gli aspri sensi di Elettra non partono mai da odio o rancore ch'ella abbia contro la madre, ma da principj di religione e di giustizia, dall'orror che le ispira il delitto, e dal sentimento radicato in lei, che deve, chi lo commise, subir la pena che ha meritata.

Clitennestra, che si sentì annunziar la sorte che l'attende ne' *morti regni*, è sbigottita: vorrebbe chieder pietà, e sente che non la merita; trova giusta la figlia nei suoi presagj: ma tanto soffre, che crede di provare anticipati i tormenti che dopo morte l'aspettano:

» L'odio non posso in te dannar, nè l'ira;
» Già in vita tutti i rei tormenti io provo
» Del tenebroso Averno. Il colpo appena
» Dalla man mi sfugglà, che il pentimento
» Tosto, ma tardo, mi assallà tremendo.
» Dal punto in poi, quel sanguinoso spettro
» E giorno e notte orribilmente sempre
» Sugli occhi stammi. Ov'io pur muova, il veggo
» Di sanguinosa striscia altro sentiero,
» Precedendo segnarmi: a mensa, in trono
» Mi siede a lato.....
» . . . . A orrende notti
» Dì sottentran più orrendi: in lunga morte
» Così men vivo. O figlia (qual ch'io sia,
» Mi sei pur tale), al pianger mio non piangi?

Come chiudono opportune questo quadro lugubre quelle

ultime tenere parole! Elettra non resiste; e lo spettatore è indubitatamente commosso.

Elettra « Piango . . . . . sì . . . . piango.

Conveniva lasciar un momento solo Elettra in questa situazione così giudiziosamente, e gradatamente preparata, per non ismorzar l'impeto di questo personaggio, che intenerito non sarebbe più quello. D'altronde, se Clitennestra è compatita dalla figlia, la sua sciagura non è più al colmo, e scema la compassione dello spettatore. L'interesse drammatico è un fuoco che è d'uopo tener sempre vivo; e non basta: vi vuol sempre esca nuova, altrimenti langue, e si estingue: deve avvampare sempre di più, e sempre crescere: ma come inviperir di nuovo Elettra che sentì finalmente pietà? Come accrescere l'orrore dello stato di Clitennestra? Alfieri ci dipinse la miseria cui riduce un misfatto; ma non gli basta, e vuol mostrarci come deluso rimanga chi lo commette nel conseguimento del fine che commettendolo si prefisse. Elettra non pensò che al passato, non ebbe innanzi agli occhi che il padre svenato: ma l'esaltata immaginazione vien rapida al presente, e le mostra la madre unita all'adultero, ad Egisto. Si cangia scena, natura ammutolisce, la pietà è sbandita, l'ira più rabbiosa si riaccende.

« . . . . Ma tu, di': non premi
» Tuttor, non premi l'usurpato trono?
» Teco tuttora Egisto vil non gode
» Comune il frutto del comun misfatto?
» Pianger di te, nol deggio; e meno io deggio
» Credere al pianger tuo. Vanne, rientra;
« Lascia ch'io sola a compier vada......

Ecco come Alfieri senza mezzucci produce sempre nuove situazioni : ecco come il conflitto delle passioni procura sempre nuovi incidenti, di cui l'effetto è certo, mentre gl' incidenti estrinseci disturbano, interrompono, o almen raffreddano, e illanguidiscono l' illusione. Al nome d' Egisto si forma un' altra situazione, terribile, inaspettata. Clitennestra divenne rea per troppo amor per Egisto ; ed Egisto non l' ama, anzi la disprezza; ed ella, benchè il conosca, e desideri di abborrirlo, pure si sente suo malgrado strascinata ad amarlo. Oh supplizio!

« . . . . Appena
» Estinto Atride, atroce appien quant' era
» Conobbi Egisto : eppure ancor l' amai.
» Di rimorso e d' amor miste ad un tempo
» Provai le furie. . . . . e provo. O degno stato
» Di me soltanto! Qual mercè mi renda
» Del suo delitto Egisto, appien lo veggo :
» Veggo il disprezzo in falso amor ravvolto!
» Ma a tal son io, che omai qual posso ammenda
» Far del misfatto, che non sia misfatto?

Mi sembra questo uno de' più bei quadri morali, e dei più felicemente immaginati che la poetica fantasia possa presentar sul teatro. Si vede il delitto pena a se stesso, o per meglio dire una donna colpevole vittima di se medesima. Elettra chiede fatti in vece di vani rimorsi, e di un vano lagrimar :

« Alto morire, alto misfatto ammenda :
» Ma perchè al petto tuo, tu non torcesti
» L' acciar del sangue marital fumante?
» Perchè in te stessa il braccio parricida

» L' usato ardir perdea? perchè il tuo ferro
» Non rivolgesti, o non rivolgi al seno
« Di quell' empio che a te l' onor, la pace,
» La fama toglie, ed al tuo Oreste il regno?

Il nome d' Oreste è l' ultimo fulmine che restava a scagliarsi contro la misera Clitennestra.

Clitenn. Oreste? . . . . Oh! nome! Entro mie vene il sangue
« Tutto in udirlo agghiacciasi.

Elettra « . . . . Ribolle
» D' Oreste al nome entro ogni vena il mio.
» Di madre amor, qual dee tal madre, or provi.
» Ma, Oreste vive.

Queste sono parole terribili.

Clitennestra «. . . . . . . E lunga vita il cielo
» Gli dia: sol ch' ei mai non rivolga incauto
» Ad Argo il piè. Misera madre io sono;
» Tolto a me stessa anco per sempre ho il figlio,
» E forza m' è, per quanto io l' ami, ai Numi
» Porger voti, affinchè mai più davanti
» Non mel traggano.

Elettra « Amor tutt' altro io provo.
» Bramo che in Argo ei torni, e il ciel ne ho stanco;
» E di sì cara ardente brama io vivo.
» Spero che un giorno ei quì mostrarsi ardisca,
» Qual figlio il debbe del trafitto Atride.

Non so come si possa negare che questa scena non sia sommamente interessante, e non formi una catena di quadri e di situazioni bellissime. Lo stato infelice di Clitennestra si va manifestando per gradi; e il contrasto

fra l' ira della figlia e l' umiliazione della madre, tien sempre l' animo degli spettatori in movimento. Le situazioni si formano intrecciando sempre compassione e terrore. Agamennone svenato; Clitennestra straziata dal pentimento e dai rimorsi; Elettra che sembra parlar per bocca del padre, e delle Deità vendicatrici. Elettra che piange intenerita dalla madre, e poi freme all' idea ch' essa gode tuttora il frutto del comun misfatto con Egisto. Clitennestra che conosce l' atroce indole d' Egisto, che ottien disprezzo in vece d'amore, e vorrebbe abborrirlo, ma pur l' ama, e gli è forza d'amarlo per maggior tormento. La rimembranza d'Oreste il di cui ritorno è oggetto di sola gioja per Elettra, e di terrore per la madre che pur l' ama. Qual tela! Qual artifizio nella sua orditura! Ma nella terza scena che succede vi è un quadro tragico superiore ai fin quì veduti, e che oso chiamare inimitabile.

Egisto non giunge a caso: ma trovando che Clitennestra è uscita pria dell' aurora dalle sue stanze, e indovinandone la cagione, la cerca, indispettito dal lutto che in lei scorge, e infastidito da' suoi rimorsi. Attribuisce la cagione di tanti lai ad Elettra, cui accordò la vita per li preghi della madre; ma sotto pretesto di serenar la reggia, è risoluto di cacciarnela in bando. Segue la situazione che tanto mi sembra tragica e ammirabile.

Elettra. » Me caccia pur; fia reggia ognor di pianto
» Quella ove stai. Qual risuonar può voce
» Altra che il pianto, ove un Egisto ha regno?
» Ma, viva gioja di Tieste al figlio
» Fia il veder lagrimar figli d' Atreo.

La fierezza con cui Elettra sfida l'odio d'Egisto, mette la madre in un bivio, da cui non sa come uscire: vorrebbe rimproverar la figlia, perchè le duole che offenda Egisto; e vorrebbe difenderla contro le furie d'Egisto, perchè non sa fino a qual eccesso possano trasportarlo: quì Clitennestra comincia a manifestare il suo vero carattere: or moglie, or madre, e non mai moglie o madre, perciò dubbiosa ora all'una, ora all'altro si volge:

» O figlia... ei m'è consorte. — Egisto, ah! pensa
» Ch'ella m'è figlia...

Qual quadro! L'intrepida figlia d'Atride che affronta l'ira del figlio di Tieste: essa d'ogni ajuto priva, egli che regna e comanda, e Clitennestra palpitante che vorrebbe partirsi in due, e alla figlia rammenta il consorte, al consorte la figlia!

Egisto. » Ella? d'Atride è figlia.
Elettra. » Costui? d'Atride è l'uccisore.

Queste risposte non formano sole una situazione, e situazione che riempie l'animo di terrore?

Clitennestra. » Elettra!...
» Egisto abbi pietà... La tomba... vedi,
» La orribil tomba;... e non sei pago?

Anche queste parole in bocca di Clitennestra, mi par che bastino a far rabbrividire.

Egisto. » O donna,
» Men da te stessa omai discorda. Atride,
» Di', per qual mano in quella tomba giace?

Ecco il vero, l'atroce Egisto.

Clitennestra. » Oh rampogna, mortal! Ch'altro più manca

» Alla infelice misera mia vita?

» Chi mi vi ha spinto or mi rimorde il fallo.

Clitennestra è fulminata, impietrita: ma ciò che fa brillare il genio tragico d'Alfieri è la risposta di Elettra: non s'odono nè invettive contro Egisto, nè pietose esclamazioni in favor della madre: un sentimento nuovo, inaspettato, sublime, terribile, nasce dall'alterco lugubre de' due Autori della morte d'Atride.

Elettra. » Oh nuova gioja! Oh sola gioja, ond'io
» Il cor beassi, or ben due lustri! Entrambi
» Vi veggio all'ira, ed ai rimorsi in preda.
» Di sanguinoso amore alfin pur odo,
» Quali esser denno le dolcezze: alfine
» Ogni prestigio è tolto; appien l'un l'altro
» Conosce omai. Possa lo sprezzo trarvi
» All'odio; e l'odio a nuovo sangue.

Questa è ferale, tragica gioja, ma tale che atterrisce e piace, e l'anima dello spettatore solleva e ingrandisce: è il trionfo dell'oppressa virtù sul delitto fortunato, e in trono. Agamennone è per metà vendicato. Come ben finiscono il quadro quelle parole di Clitennestra:

» Oh fero
» Ma meritato augurio!

Egisto scaccia Elettra.

» Oggi n'andrai
» Del più negletto de' miei servi sposa;
» Lungi con lui ne andrai: fra lo squallore
» D'infame povertà, dote gli arreca
» Le tue lagrime eterne.

Esce Elettra non avvilita, non abbattuta, ma sempre magnanima, e tutta porta seco l'ammirazione e l'interesse degli spettatori.

Nella scena quarta, Egisto non ode più preghi in favor di Elettra, la vuol esule, e non ha pace finchè Oreste respira. Clitennestra manifesta per il figlio un affetto materno, ma si vede pur che non si scorda di essere la moglie di Egisto.

» . . . . Ahi, crudo! ad una madre
» Ti duoli tu, che il suo figliuol respiri?

Egisto è sempre fiero, anzi atroce qual dev'essere il degno figlio di Tieste.

» Con una madre, che il consorte ha spento
» Men dolgo io, sì. Quello immolavi al nostro
» Amor; non dei questo immolar del pari
» Alla mia sicurezza?

Clitennestra fremè, e si lagna delle dure rampogne di Egisto; parla dell'affetto suo per Oreste; ma non può tacere che pur sempre ama Egisto, e glielo dice: egli passa a spaventarla rammentando gli oracoli che annunziarono come Oreste sarebbe un giorno fatale ai suoi genitori; e frattanto il poeta fa da lungi trasparire il disviluppamento dell'azione che prepara.

» Non è tuo sangue Oreste: impuro avanzo
» È del sangue d'Atreo: sangue che nasce
» Ad ogni empio delitto. Il padre hai visto,
» Mosso da iniqua ambizion, la figlia
» Svenarti sull'altar: d'Atride figlio,
« L'orme paterne ricalcando Oreste,
» Ucciderà la madre. O cieca troppo

» Troppo pietosa madre! Il figlio in atto
» Già di ferirti sta: miralo; trema....

Clitennestra rende maggiormente chiaro, e deciso il carattere che Alfieri ha creduto di doverle dare.

» E in questo petto a vendicare il padre
» Lascia, ch'ei venga. Altro maggior delitto,
» Se maggior v' ha, forse espiar de' il mio.
» Ma qual destin, che a me sovrasti, Egisto,
» Ten prego, deh! per lo versato sangue
» D'Agamennon, d'insidiare Oreste
» Cessa: da noi lontano, esule ei viva;
» Ma viva. Oreste il piè volgere in Argo
» Non ardirebbe; e, s'ei venisse, io scudo
» Col mio petto ti fora... Ma, s'ei viene,
» Il Ciel vel tragge; e contra il Ciel, chi vale?
» Qual dubbio allor, vittima chiesta io sono.

Qual terrore tramandano i detti di Clitennestra quasi presaga, senza avvedersene, dell'avvenire? I detti, con cui Egisto finisce l'atto, lo dipingono compitamente, e il terrore accrescono:

» Per or, di pianger cessa. Oreste è in vita;
» E speme ho poca, che in mie mani ei caggia;
» Ma, se il dì vien, che a compier pure io basti
» Necessità, che invan delitto nomi,
» Quel dì se il vuoi ripiglierai tu il pianto.

Come la concentrata rabbia del figlio di Tieste si rimescola, e ribolle!

Facciasi ora il confronto dell'atto primo dell'Oreste di Voltaire, coll'atto primo dell'Oreste d'Alfieri, e si giudichi qual dei due sia più interessante. = *Dans*

Voltaire, dice il Critico francese che citai da principio, *tout le premier acte se passe en vaines lamentations, en exclamations, en apostrophes.* = Io non dirò questo, e confesserò anzi, che ogni scena contiene qualche squarcio ben deguo di quel Tragico illustre; ma le bellezze sono staccate, e non quali dovevano essere per generare situazioni commoventi e proporzionate al soggetto. Se a una bella donna si addossano ricche e pompose vesti, a lei non adattate; se il volto le si offusca con una capigliatura non conveniente alla sua fisonomia, se si altera questa medesima fisonomia, non comparisce bella, non abbaglia, non seduce; ma lascia chi la mira in una gelida indifferenza. Quand'è che nell'atto primo dell' Oreste di Voltaire, la compassione o il terrore, i due elementi della tragica illusione, si fanno sentire con qualche vivacità? La prima scena è insipida; nella seconda la strage d' Agamennone è descritta languidamente; perchè le tinte del quadro son disciolte in una troppo lunga declamazione. Nella terza scena cerchiamo Elettra, e non la ravvisiamo: perchè un precipitoso e inopportuno trasporto di non giustificata tenerezza la trasformò in una donzella comune. Clitennestra ci illude un momento con una momentanea sensibilità e con apparenti rimorsi; ma troviam poi, che un certo presagio, venuto non si sa come, fu quello, che ne abbassò l'alterigia, e che la paura la predomina; e quel palpito, che presto o tardi segue il delitto, non è un vero materno affetto o un commendevole pentimento. Ella non si chiama, e non è che la sposa d' Egisto; ed Egisto un tirannuzzo vile, che la sola ambizion di

regno, e il timore di perderlo, induce a infierire contro la stirpe dell' ucciso Agamennone.

Che l' atto primo dell' Oreste d' Alfieri sia sempre caldissimo, chi oserà negarlo? È un tutto strettamente connesso e legato, è una catena di situazioni generantesi a vicenda, e sempre crescenti, che non lasciano languir mai l' attenzione dello spettatore, che tosto comprende l' intero soggetto, e i personaggi conosce, e ne determina i lineamenti, che trova conformi alla passione, che deve agitarli, passione anch' essa al soggetto perfettamente conforme.

L' Elettra d' Alfieri è feroce quanto quella di Sofocle: ma la delicatezza dei moderni costumi, o delle moderne abitudini non offende. Egisto è atroce qual dev' essere il figlio di Tieste irritato dall' odio che lo move contro il sangue d' Atreo. Clitennestra è

« Or moglie, or madre, e non mai moglie o madre ».

Mi sia permesso di trattenermi ancora qualche momento sull' esame del carattere di Clitennestra difficilissimo a sostenersi, e di cui non trovo il modello, nè fra gli antichi, nè fra i moderni.

È invalsa l' opinione, che lo spettacolo di un figlio, che a caso meditato uccide la madre per vendicare il padre, sarebbe oggidì insopportabile; e i moderni hanno variato la catastrofe antica, facendo uccidere bensì la madre dal figlio; ma per uno di que' colpi disgraziati, che pur non sono inverisimili, credendo di uccidere Egisto, e il figlio inorridisce di trovarsi parricida; e benchè parricida involontario, pur si abbandona in braccio alle furie. In questa guisa i moderni togliendo

al sentimento del terrore quel di troppo, che, giudicando secondo i nostri costumi, gli davano gli antichi, si è accresciuto al sentimento della compassione. Quindi si è mitigato il carattere di Elettra, e quel di Oreste; e siccome il desiderio di vendetta, di che nelle tragedie greche mirava egualmente a trucidare Egisto, e Clitennestra, è stato oggidì unicamente rivolto ad Egisto; così è stato anche necessario di mitigare, e di rendere meno odioso, anzi interessante il carattere di Clitennestra. La difficoltà consisteva nel lasciare a questo personaggio importante la sua vera antica fisonomia, o almeno i suoi tratti principali, e di renderlo interessante bensì, ma non fino al segno di appropriarsi porzione di quell' interesse, che dev' esser riserbato al protagonista, o tale da eccitar quella bassa compassione, di cui parla il Signor Du-Molard, che la giustizia, e la virtù non vuol, che si accordi al delitto, benchè reso infelice e punito.

Alfieri volle che fosse madre, e come tale apertamente si mostrasse; ma per essere veramente tale, avrebbe dovuto sostenere i diritti della figlia, richiamare Oreste, ed offrirsi fra i rimorsi, e un amaro pentimento ai suoi colpi, se pur voleva il destino ch'ella non potesse espiare altrimenti il suo delitto: ma oltre l' inverisimiglianza che vi sarebbe, perchè in tal caso sarebbe costretta a congiurar contro Egisto che amò tanto, cui sacrificò il marito, i figli, la fama; il suo carattere s' impiccolirebbe per la stessa sua tarda bontà, cesserebbe di esser tragico, e cangerebbe interamente il soggetto. Volle Alfieri perciò che fosse anche moglie,

è la vera moglie del figlio di Tieste, avrebbe dovuto esser madre snaturata, e svellersi dal cuore perfino la rimembranza de' figli d' Atride; ma oltre l' inverisimile che quì pure ne verrebbe, perchè la natura parla anche nel cuor degli empj, à dispetto loro, e per loro supplizio, Clitennestra sarebbe un mostro di scelleratezza consumato, insoffribile sulla scena. Volle dunque, e dovette volere il Tragico italiano che lottasse la misera donna fra i sentimenti di madre e di sposa, come nave fra Scilla e Cariddi; in modo che, essendo or madre, or moglie, non fosse mai nè madre, nè moglie, e sempre l' accompagnò coi rimorsi.

Quali conseguenze da tutto questo dovevano derivarne? Disse *La-Harpe* alla prima, e forse unica idea di rimorso data da Clitennestra nell' atto primo dell' Oreste di Voltaire: *Nous la voyons punie par sa conscience qui est d'accord avec sa fille*; *c'est le seul moyen qu'elle eût de se faire plaindre malgré l'horreur de son crime, et le poéte l'a saisi* = A noi sembra in vece che Voltaire abbia trasandato questo mezzo di rendere Clitennestra interessante; ma Alfieri lo coltivò mirabilmente Ove si può trovar donna più misera di Clitennestra? E' rea di un gran delitto, e ne sente tutta l' enormità; è straziata dai rimorsi che mai non l' abbandonano; è accompagnata da un continuo terrore; vede sempre al suo fianco rabida l' ombra dello sposo tradito e svenato, che le mostra aperta la sua ferita. Non basta. E' umiliata dalla figlia, e confessa che merita l' odio suo; le si agghiaccia il sangue nelle vene pensando al figlio ch' esule vive, e ramingo; e trema che in Argo non

ritorni ; conosce l' atroce indole di colui, che è l' unica cagion de' suoi mali, cui tutto per troppo amore sacrificò, ed ei la disprezza, ed ella vorrebbe abborrirlo; ma pur l' ama, e le è forza d' amarlo, e d' amarlo suo malgrado, per sua pena. Pare che nell' atto primo, a principio, Alfieri abbia voluto trasportar tutto l' interesse sopra Clitennestra, contentandosi di far conoscere, ed ammirare l' eroica virtù di Elettra: ma appena egli è sicuro, che l' odioso personaggio di Clitennestra ha ottenuta dagli spettatori una buona accoglienza, richiama a poco a poco l' interesse principale sopra Elettra per poi riunirlo nel Protagonista; e Clitennestra moglie, e madre, ma nè moglie, nè madre veramente, senza ridivenire odiosa alterna sull' animo degli spettatori le impressioni, in modo che la compiangono bensì, ma sentono che non merita nè amore, nè pietà, e che i suoi figli, figli d' Atride, vedendola al fianco del loro mortal nemico che tuttora ella ama, devono necessariamente raccapricciarsi, fremere; e molto fanno, se non l' odiano a morte. Ecco, se non m' inganno, le conseguenze che derivano, e che devono derivare dall' artifizio finissimo, con cui è disegnato il carattere di Clitennestra, qualora sia nel decorso del dramma ben sostenuto.

Terminerò con osservare, che al finire dell' atto primo dell' Oreste di Voltaire l' agitazione è minore di quella che vi era a principio; e si direbbe quasi che è compita un' azione, e che un' altra all' atto secondo deve formarsene. Le prime scene sono lugubri; Elettra freme, strepita, minaccia. Giunge la madre, e parte colle buone, e parte colle brusche, la fa tacere, persuaden-

dola che la vita d' Oreste dipende principalmente dalla sua docilità. Le due sorelle si ritirano zitto zitto, dopo aver assicurato la madre che non pensano nè punto, nè poco al ritorno d' Oreste. Egisto dissipa lo spavento di Clitennestra funestata dal suo nero presagio, assicurandola che Oreste non può sfuggire alle insidie del Re d' Epidauro e di Plistene. Essa all' idea dell' assassinio del figlio sente che è madre; ma d' altronde la sua tenerezza per Egisto non può scemare; e ci par di vederli andarsene entrambi tranquillamente a celebrare il solito annuale orrendo festino. Che si aspetta dunque? Quale impazienza lascia quest' atto nell' animo degli spettatori? Sarebbe pure, lo vedo anch' io, una bella cosa che Oreste venisse inaspettato a disturbare la festa; ma non vi è urgenza; e giacchè non è venuto l' anno precedente, quand' anche tardi un anno ancora, vi è luogo di credere che troverà le cose sul medesimo piede: anzi la docilità che fa sperare Elettra non lascia dubbio che al ritorno in Argo non si disciolgano le sue catene. Non così nell' atto primo d' Alfieri. Elettra che divenne cara agli spettatori, Elettra che aspetta Oreste, e vive solo per la speranza di vederlo vendicare il padre, e di ajutarlo in questa impresa, Elettra che può sola assicurarne il successo, Elettra è in un pericolo imminente, inevitabile di essere a forza fatta sposa di un vile schiavo, e cacciata dalla paterna reggia, e d'Argo per sempre: ella inviperì troppo le furie d' Egisto, e non vi è che l' arrivo d' Oreste che possa salvarla. Venga dunque, dicono fra di loro gli spettatori, Oreste, e punisca una volta l' infame Egisto. L' impazienza è quì na-

turalissima; e non si vedrebbe senza dispiacere; al cominciar dell'atto secondo, un altro personaggio che non fosse Oreste, quand' anche fosse Elettra stessa. Ecco l' arte.

Passiamo all' atto secondo di Voltaire, e prima di tutto ascoltiamo il Signor Carmignani che, dopo averci parlato del luogo della scena, va di sbalzo all' antefatto, e dice = L' antefatto è immaginato nel medesimo scopo (quello, cioè, di *eccitare un patetico che prepara l' anima alle più profonde emozioni*). « Oreste fu
» involato alla strage paterna mentre era in fasce. Non
» ha più veduto il luogo della sua nascita. Esule, ra-
» mingo, giunto all' età de' grandi progetti ha saputo
» raccogliere armi, ed amici per tentare una rivolu-
» zione in Argo contro l' assassinio di sua famiglia;
» ma muovendo dalla Focide, e traversando il mare
» che la divide da Argo, una tempesta ha sommersa
» la nave su cui egli portava questi soccorsi. La fu-
» ria delle onde lo getta colla sola compagnia del suo
» amico Pilade sopra una riva sconosciuta. Altro non
» è scampato dal naufragio, che un' urna, l' anello e
» la spada d' Agamennone sottratti già da coloro che
» salvarono Oreste, e che la religione degli antichi ri-
» guardava come deposito sacro, che una generazione
» trasmetteva all' altra. E qual è questa riva? Il suo
» paese natio; il luogo appunto ove tutto rammenta
» le disgrazie de' suoi maggiori, e le sue. Ed in qual
» punto egli arriva? Al momento in cui Egisto avendo
» tutto disposto, perchè egli venga arrestato, lasciando
» il soggiorno di Argo, si porta a festeggiare con Cli-

» tennestra in questi luoghi apparati all' epoca delit-
» tuosa della uccisione di Agamennone ». Esaminiamo questo antefatto.

Ha dovuto far maraviglia nell' atto primo il sentire che Agamennone è stato ucciso in un palazzo solitario situato in riva al mare e non in Micene, o in Argo, ove la tradizione ci rappresenta la strage di questo Eroe, soprattutto non potendone indovinar la ragione. Ora che al cominciar dell' atto secondo vediamo comparir naufraghi Oreste e Pilade, sappiamo finalmente il motivo di questa novità. Quì Voltaire è costretto a darci una nuova esposizione, e a darcela difettosa come la prima, cioè col difetto da lui ben conosciuto di far dire, e ripetere agl' interlocutori ciò che già sanno e si hanno detto le mille volte, per farlo sapere allo spettatore che lo ignora.

Ci disse Elettra che Oreste fu salvato in quel momento appunto in cui Agamennone fu ucciso. Ella racconta a Pammene ciò di cui era stato ocular testimonio:

« Tu vis mon cher Oreste enlevé dans mes bras,
« Entouré des dangers qu' il ne connaissait pas
« Près du corps tout sanglant de son malheureux père,
« A son secours encore il appellait sa mère.

Ci rimane ora a sapere che avvenne d' Oreste bambino; e nella scena prima dell' atto secondo Pilade ci dice, parlando ad Oreste stesso:

« Des mains des assassins ton enfence sauvée,
« Fut loin des yeux d' Egiste, en Phocide élevée.

Chi fu che trasportò Oreste nella Focide? Chi gli diede ricetto? Chi lo allevò? Quando nè partì? Che fece?

Vi ritornò egli? Quante questioni inutili! dirà taluno. Eppure non lo sono. Lo spettatore è curioso; e se la sua curiosità non è pienamente soddisfatta, resta inquieto, e più difficilmente si presta alla illusione. Ho ammirato sempre la cura, e l' arte con cui Racine, l' immortale Racine previene ogni dubbio, e lo schiarisce, e rende ragione di tutto, e a tutto risponde.

« La scène veut une exacte raison.

Pilade parlando ad Oreste ci manifesta pure che Oreste fu perseguitato da Egisto in Epidauro, e che egli non solo scampò dalle insidie, ma uccise Plistene:

« Un Dieu dans Epidaure a conservé ta vie,
« Que le barbare Egiste a toujours poursuivie;
« Dans ton premier combat, il a conduit tes mains;
« Plisthène sous tes coups a fini ses destins.

Questa notizia dev'essere freschissima, e si direbbe che i nostri naufraghi sono venuti di là di volo, perchè Egisto l' ignora, ed egli per l' affetto che porta al figlio, e per l' oggetto importante per cui lo spedì, si procura certo le pronte notizie di Plistene. Eppure, nell' atto primo Egisto ci manifestò, che appena suo figlio era colà giunto. Clitennestra sapeva appena ch' egli era partito.

« Vous savez qu'en secret j'ai fait partir Plisthène;
« Il est dans Epidaure.

Come si combina questa faccenda? Epidauro è paese entro terra, e confina coll' Argolide; e l' uccisor di Plistene arriva per mare. Dunque andò da Epidauro in altro luogo, luogo marittimo. E il Re d' Epidauro, amico intimo d' Egisto, e a cui era raccomandato Plistene, non

mandò intanto un messo veloce al padre per informarlo della disgrazia accaduta al figlio?

Oreste nella medesima scena si duole, che tutto il suo equipaggio fu preda del mare:

» Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
» Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers....
» A peine as-tu caché sous ces rocs escarpés,
» Quelques tristes débris au naufrage échappés.

Quali sono questi tristi avanzi? Un' urna che contiene le ceneri di Plistene, la spada d'Agamennone e l'anello di questo Eroe. Come ha potuto Oreste sotto gli occhi del Re d'Epidauro, amico d'Egisto, ministro dell'odio d'Egisto istesso, ardere il cadavere di Plistene, raccoglierne le ceneri e mettersi in cauto? Pilade e Oreste erano compagni indivisibili; e per quanto pare si trovarono insieme al fatto d'Epidauro: come poi potè Pilade preparar tesori, armi ed armati, onde assalire Argo e detronizzare Egisto? Come potè far tanto nell'intervallo brevissimo che verisimilmente passò fra la morte di Plistene e il momento, in cui dopo il viaggio di mare e dopo il naufragio, Oreste e Pilade si trovavano presso Argo, senza che ancora il messo, che certamente il Re d'Epidauro spedì ad Egisto, fosse arrivato? La cosa sembra impossibile. Supponiamo che tutto questo apparecchio fosse pronto prima: dov'era? Su qual nave? In qual porto? Comunque la cosa vogliasi immaginare, era sempre d'uopo impiegarvi un tempo considerabile; e non si toglie la difficoltà di combinar tante cose col fatto d'Epidauro. Il Signor Carmignani suppone (giacchè in Voltaire non lo trovo) che i no-

stri naufraghi abbiano fatto vela dalla Focide, e sia accaduto il naufragio nel traversar che fecero il mare che la divide da Argo; credendo forse che il viaggio per mare dalla Focide in Argo, fosse come il tragitto da Calais a Douvres, o dalla Calabria in Sicilia: ma la Focide era dentro terra in molta distanza dall' Argolide; e per venire per mare a una spiaggia del regno d' Argo, conveniva andar prima per terra a un porto, e far di là poi lungo giro. Scordiamoci però tutte queste incertezze, e fermiamoci al naufragio. Altro, osserva il Signor Carmignani, non è scampato che un' urna, l' anello e la spada di Agamennone: la cosa è veramente miracolosa; ma come mai nello scompiglio della strage di Agamennone, oltre la miracolosa salvezza di Oreste, seguì la miracolosa sottrazione dell' anello e della spada d' Agamennone istesso; e perchè mai Elettra, che fece tutto, nella esposizione dell' atto primo non ce ne fece motto? Perchè spedir dietro a un fanciullo in fasce, che si trafuga e si nasconde con sommo pericolo alle insidie, la spada e l' anello del padre, di cui non saprà che farsi per molti anni; mentre quest' anello e questa spada possono farlo scoprire e riconoscere, ed esporlo alla morte? Scordiamci anche questo: ma perchè volendo venire ad Argo a farvi con aperta forza una rivoluzione, Oreste portava seco le ceneri di Plistene, in vece di spargerle al vento? Forse disegnava, vinto e incatenato che avesse Egisto, di procurarsi, prima di trucidarlo, la barbara gioja di vantarsi di avergli ucciso in Epidauro il figlio, e di farsi in faccia di lui una crudel pompa di quelle ceneri?

Sarebbe stata questa una bassa atrocità, non una nobil vendetta. E dopo il naufragio, perchè nasconder l'urna fra gli scogli? Oreste dice a Pilade:

» As-tu caché, du moins, ces cendres de Plisthène,
» Ces dépôts, ces témoins de vengeance, et de haine,
» Cette urne qui d'Egiste a dû tromper les yeux?

Questi versi dinotano il pensiero di far credere ad Egisto, che quell' urna contiene tutt' altre ceneri che quelle del figlio suo. Sebbene si trovino in paese ignoto, pure il loro scopo è sempre di andare ad Argo, alla Corte di Egisto; e lo indicano que' versi d' Oreste:

» Quel chemin peut conduire à cette Cour impure?
» A ce séjour de crime où j'ai reçu le jour?

Volendo incamminarsi ad Argo tosto che avessero trovato chi mostrasse loro la strada, volevano certamente recar seco altresì l'urna, l' anello e la spada; e perchè, mi sia lecito domandare un'altra volta, le nascosero fra gli scogli?

L' imperfezione di questo antefatto essendo evidente, perchè vi si trova inverisimiglianza, oscurità ed incertezza, l' effetto che ne volle ricavare il Poeta deve svanire per necessità.

Si avvide anche il Signor Carmignani della stravaganza dell' antefatto dell' Oreste di Voltaire, e sperò di giustificarla, dicendo autorevolmente in una sua nota:
« Coloro, che trovano inverisimile tutto quello che Vol-
» taire ha disposto per l' antefatto, hanno dimenticata
» quella regola elementare del dramma, avvertita anco
» da Aristotele, che le inverisimiglianze di ciò che si sup-
» pone accaduto lungi dagli occhi dello spettatore; purchè

» non implichino contraddizione manifesta, sono donate » al Poeta ». Avvertirò primieramente, che scusare un difetto o condonarlo, non è stabilire una *regola elementare*; e che le inverisimiglianze dell' antefatto, anche meno nocive all' illusione, son pur difetti che degradano il dramma. In secondo luogo, quelle dell'antefatto di Voltaire *implicano contraddizione manifesta* ed affrontano la ragione.

Per meglio schiarire questo punto di poetica drammatica, non farò che riportare uno squarcio dell'egregio Autore del viaggio del giovine Anacarsi in Grecia, al cap. 71, ove introduce Polo, Niceforo, Zopiro, Teodete a ragionare sulla tragedia.

Nicephore. » Était-il possible que Œdipe eût vécu » vingt ans avec Jocaste, sans s'informer des circon- » stances de la mort de Laïus?

Théodecte. « Non, sans-doute; mais l'opinion géné- » rale supposait le fait; et Sophocle pour en sauver » l'absurdité, n'a commencé l'action qu'au moment où » se terminent les maux qui affligent la ville de Thé- » bes. Tout ce qui s'est passé avant ce moment, est » hors du drame, ainsi que m'en a fait apercevoir Ari- » stóte.

Polus. » . . . J'ai joué souvent dans l'Electre de So- » phocle; il y fait mention des jeux pythiques dont » l'institution est postérieure, de plusieurs siècles, au » temps où vivaient les héros de la pièce; à chaque » représentation, on murmure contre cet anachronisme; » cependant la pièce est restée.

Theodécte. » Cette faute, qui echappe à la plus gran-

» de partie des spectateurs, est moins dangereuse que
» la première, dont tout le monde peut juger. En gé-
» néral les invraisemblances qui ne frappent que les
» personnes éclairées, ou qui sont couvertes par un vif
» intérêt, ne sont guère à redouter pour un auteur.
» Combien de pièces, où l'on suppose dans un récit,
» que pendant un court espace de tems, il s'est passé
» hors du théâtre une foule d'événemens qui deman-
» deraient une grande partie de la journée! Pourquoi
» n'en est-on pas choqué? C'est que le spectateur,
» entraîné par la rapidité de l'action, n'a ni le loisir,
» ni la volonté de revenir sur ses pas, et de se livrer
» à des calculs qui affaibliraient son illusion.

Ecco la più bella (non difesa) ma scusa che possa formarsi della inverisimiglianza di ciò che accade fuori di scena; ma nell' antefatto di Voltaire le contraddizioni saltano agli occhi del dotto e dell' ignorante: il vivo interesse non le copre, la rapidità dell' azione non può strascinare lo spettatore, nè la forza dell' illusione strapparlo alla riflessione; perchè l' antefatto che forma la nuova esposizione deve preparar l' azione non ancora incominciata, e generar l' illusione che ancor dee nascere: si eccita la curiosità, e non si appaga; e lo spettatore in vece di accendersi, agghiaccia.

Chi non si sente commosso all' arrivo d' Oreste? prosegue il Signor Carmignani. Nessuno, rispondo io: lo spettatore è occupato a combinare nella sua testa, per il decorso della prima scena, il fatto d' Epidauro colla nave carica di tesori, arme, e d'armati; e pensa, curioso ed incerto, all' urna, all' anello, alla spada e ai

tanti miracoli che gli si fanno ingojare. *Chi non tre-ma per lui, vedendolo, inconsapevole, inerme, giungere in un luogo, ove egli non ha che piangere, e correre il rischio di cadere nelle mani di Egisto?* Nessuno tre-ma per lui, perchè siccome arriva in luogo da cui fu trasportato dalle fasce; così, purchè non sia pazzo al segno di scoprirsi da se stesso, il che non si presume, può innoltrarsi con piè sicuro. Chi oserà nuocere a un giovine naufrago, che la tempesta gettò inconsapevole a quella spiaggia? Egli non è inerme; perchè ha la spada con cui uccise Plistene, e la mostra sul finir della prima scena, dicendo:

» Comment des Dieux vengeurs accomplir les desseins?
» Comment porter encore aux mânes de mon père,
» Ce glaive qui frappa mon indigne adversaire?

Questo interesse, conchiude il Signor Carmignani, *è egli nel dialogo, o nella invenzione delle circostanze dell'a-zione?* Non è, nè nell' uno, nè nell' altro; perchè il dialogo non fu che una nuova esposizione per met-terci al fatto delle tante cose che dobbiam sapere per l'intelligenza di quel che vien dopo; e l'invenzione di circostanze inverisimili, o non ancora intrecciate all'azio-ne, è incapace di produrre alcun interesse tragico. Ol-tre di che l'antefatto, di cui tanto si fa bello il Signor Carmignani, prova a maraviglia quanto l'affastellar cir-costanze sia vano, se non pregiudicievole all' illusione. Gli spettatori ben poco s' interessano per Oreste se pri-ma non si fa conoscere e pregiare per l'indole sua, per la grandezza de' suoi disegni; in somma per qualche eroico tratto che lo distingua. Lagrimevole al sommo

grado esser può lo stato di un personaggio che comparisce sul palco scenico: ma s' egli non se ne duole, e non se ne lagna, è impossibile che gli spettatori lo compassionino. Sia pure Oreste *inconsapevole*, *inerme* in faccia ad Egisto, e come l' agnello in bocca al lupo, finch' egli non fa che dimandar se l' urna, l' anello, e la spada sono in salvo, e indagare il cammino che ad Argo conduce, l' attenzione sarà distratta e illanguidita, e non si fisserà che allorquando, conscio de' luoghi ove si trova, esprimerà i sentimenti che a quell' aspetto gli si destarono nell' anima, e le impressioni che manifesterà ripercuoteranno nell' anima dello spettatore in quel grado proporzionale di vivacità e di forza con cui saranno dal medesimo Oreste manifestate. E l' interesse che ne nascerà (domandiamo noi pure), sarà egli nel dialogo, o nella *invenzione* delle qualità dei luoghi e delle circostanze dell' arrivo d' Oreste? Le circostanze e i luoghi non sono che mezzi che soccorrono al bisogno del poeta: se sono inverisimili o meschini, annojano, guastano; se sono naturali, o sono affollati insieme, distraggono, e si distruggono a vicenda, o sono parcamente distribuiti, e somministrano materia al miglior dialogo possibile, e il dialogo che fa tutto, produce l' effetto drammatico, che è sempre il suo scopo.

Abbiamo veduto comparire Oreste e Pilade alla prima scena dell' atto secondo di Voltaire: vediamoli ora comparire alla prima scena dell' atto secondo d' Alfieri. Scordiamoci la differenza dell' essere Oreste più opportunamente aspettato in un, che in un altro, e guar-

diamoli entrambi in viso. Il primo Oreste è disperso, imbarazzato in un incognito lido, quantunque in età di soli sedici anni circa, non mostra gran fuoco, ma piuttosto annunzia un certo sbigottimento: egli confidò negli Dei, ed è attonito in vedersi abbandonato da loro:

» Mes pas étaient comptés par les ordres du Ciel;
» Lui-même a tout détruit; un naufrage cruel
» Sur ces bords ignorés, nous jette à l'aventure.

Il tuono è patetico, manifesta un buon giovine: ma ov'è la impaziente, la frenetica, la rabbiosa brama di vendetta, di cui deve divampare il degno figlio dell'invendicato Agamennone? Pilade quasi da lui non si distingue; sembrano formati del medesimo impasto, e nessuno finora alza la voce più dell'altro. Per buona sorte, ecco un vecchio. Pilade rassicura Oreste:

» Mais un mortel s'avance, en ces lieux retirés,
» Triste, levant au Ciel des yeux désespérés;
» Il parait dans cet âge où l'humaine prudence
» Sans doute a des malheurs la longue expérience;
» Sur ton malheureux sort il pourra s'attendrir.

Oreste, tenero giovinetto si commove alla vista del vecchio, e moralizza, come potrebbe moralizzare quel vecchio istesso, dicendo a lui rivolto:

» Il gémit: tout mortel est donc né pour souffrir!

Belle parole! ma chi può immaginar che sia questi Oreste, e che arda quel petto per avida sete di sangue? Lasciamolo col vecchio Pammene; ed esaminiamo un dubbio importante che nasce dall'antefatto.

Voltaire si è staccato dalla favola, fingendo che

Oreste fosse in fasce allorchè suo padre fu ucciso, ed ei fu sottratto alla strage: la circostanza ch' egli varia non è piccola; perchè l' antichità rappresenta Oreste nato prima della spedizione di Troja. Quando sopra magnifico carro s' introduce da Euripide Clitennestra in Aulide, al campo de' Greci. Ifigenia le siede al fianco, e il piccolo Oreste le dorme sulle ginocchia. Convien ora supporre ch' egli sia nato dopo l' assedio di Troja, che durò dieci anni, e l' antichità ci figura, che Agamennone fu scannato appena giunto; e la cosa è pienamente verisimile, perchè Clitennestra amoreggiava pubblicamente Egisto; e questo fatto non potea rimanere occulto al marito, il quale anche senza di ciò non avrebbe sofferto mai nella sua reggia il figlio di Tieste anche innocente e buono. Era dunque forza per Clitennestra, o di separarsi per sempre dall' adultero, o di disfarsi dell' importuno consorte. Qual fu mai la ragione di cangiar la favola? Il Signor Carmignani pensa, che Oreste arrivando al luogo della sua nascita, che non ha più veduto, e che non conosce, la notizia che ne avrà da altri, debba eccitare in lui sentimenti d' ammirazione più patetici, perchè più improvvisi: ma sono ben lungi dal persuadermene. Perchè dev' essere interessante per i due Oresti il palazzo de' Pelopidi? Per due ragioni principalmente; perchè ivi seguì la strage paterna, e perchè ivi in quell' albergo dagli avi suoi, l' uno e l' altro respirò le prime aure di vita. Un Oreste fu portato via in fasce e di nulla più si ricorda, e soltanto gli dev' essere stata narrata la catastrofe del padre suo, e descritto il paterno avito

retaggio usurpato ora dall' uccisore del padre; l' altro Oreste tutto vide, tutto rammenta, perchè fu salvato in età di ragione e d' intendimento. Quando il primo partì non potè ricevere alcuna impressione, nè dolorosa, nè terribile; il secondo partendo portò seco viva, orrenda, indelebile l' immagine dello spettacolo offerto agli occhi suoi; e tutto giorno e notte ne rimembra le circostanze. Il primo non amò il padre, non odiò Egisto, perchè non li conobbe: il secondo ha impresse nel cuore le maestose sembianze del padre, si ricorda dei paterni amplessi, succhiò col latte l' odio della stirpe di Tieste, provò il fremito che doveva ispirare il figlio di Tieste ai figli d' Atride, e tutte queste rimembranze e tetre impressioni furono in lui confermate, fomentate, accresciute dall' amico che lo salvò, lo nodrì, e lo preparò alla vendetta. Ritornarono entrambi colla mira istessa di vendicare il padre: ma il primo è naturalmente più placido e cauto, il secondo è naturalmente furibondo, caldissimo, e non sa frenar l' impeto che lo punge. Il primo è l' Oreste di Voltaire, il secondo è l' Oreste d' Alfieri. Qual dei due sarà scosso maggiormente, (anche supposta egual arte, ed eguale magia di stile ne' due poeti) quando si troverà nel palazzo, o presso il palazzo de' Pelopidi? L' uno cui si dirà: questo è il luogo ove Atride cadde svenato, e ove tu corresti gran rischio di aver pari con lui la sorte: o l' altro che dirà a Pilade = Mira: là giacea nel sangue mio padre, là Strofio, il tuo buon genitore, mi prendeva fra le sue braccia.... In qual dei due sarà più viva, e più commovente la gioja, e l' ira? Figu-

vinsi i due casi, e poi si decida. Abbiamo esaminato qual effetto ha dovuto produrre l' Oreste di Voltaire al suo primo comparire coi tanti ajuti, della morte di Plistene, dei tesori, dell'armi, e dei soldati sepolti nell' onde, delle ceneri, dell' anello, e della spada miracolosamente scampati dalla tempesta, e della circostanza di trovarsi Oreste inconsapevole, inerme nel luogo della sua nascita, ove può ad ogni istante incontrarsi con Egisto che non conosce, e che non può conoscere; vediamo finalmente come comparisce Oreste in Alfieri, ed esaminiano qual effetto deve produrre.

Alfieri al contrario, scrive il Signor Carmignani, *volendo unicamente interessare con ciò che farà a' suoi personaggi, ha trascurato tutti questi appoggi di fantasia. Oreste è stato involato alla strage in tempo di sovvenirsi delle più minute circostanze della catastrofe paterna e del luogo ove fu consumata. Egli giunge con Pilade di proposito deliberato in Argo per uccidere Egisto: contando sulla sua spada, e sul suo furore s' introduce coraggiosamente nella reggia, senza punto aver pensato ai pretesti che devono velare il suo arrivo. Ecco il soggetto nudo affatto da qualunque incidente.* Appunto. Ecco lo stato della questione. Si tratta di giudicare se Alfieri, trascurando gli *appoggi di fantasia* sopraindicati, coi soli mezzi naturali e semplicissimi cavati dal nudo soggetto per mezzo del dialogo, sia riuscito a *interessare* più di Voltaire, sì, o no.

Alfieri lasciò nell' atto primo gli spettatori nell'impaziente desiderio dell' arrivo d' Oreste, che può solo salvar la misera Elettra; il primo sentimento di questo

personaggio è la gioja di essere arrivato alla sua reggia, e sembra il più naturale: si giudichi se gli spettatori debbano o no parteciparne.

« Pilade, sì, questa è mia reggia — Oh, gioja!
« Pilade amato, abbracciami; pur sorge,
« Pur sorge il dì, ch'io ristorar ti possa
« De' lunghi tuoi, per me sofferti affanni.

Com'è naturale l'espansione dell'amicizia in mezzo alla gioja straordinaria! Come Oreste si concilia la benevolenza, mostrandosi subito così grato all'amico! Il carattere d'entrambi si manifesta immediatamente con quelle parole di Pilade che seguono:

« Amami, Oreste; i miei consigli ascolta;
« Questo è il ristoro ch'io per me ti chieggio.

Oreste non si sa contenere: l'indole sua è chiara tosto: tutto egli sente vivissimamente, e scoppia ora in lui la piena degli affetti che per tanto tempo l'agitarono. Alla gioja succedono le amare rimembranze:

« Alfin siam giunti. Agamennon quì cadde
« Svenato; e regna Egisto quì! Mi stanno
« In mente ancor, bench'io fanciul partissi,
« Queste mie soglie. Il giusto Cielo in tempo
« Mi vi rimena — Oggi, ha due lustri appunto,
« Era la orribil notte sanguinosa,
« In cui mio padre a tradimento ucciso
« Fea rintronar di dolorose grida
« Tutta intorno la reggia. Oh! ben sovviemmi:
« Elettra, a fretta, per quest'atrio istesso
« Là mi portava, ove pietoso in braccio
« Prendeami Strofio, assai men tuo, che mie

« Padre in appresso. Ed ei mi trafugava
« Per quella porta più segreta, tutto
« Tremante, e dietro mi correa sull' aure
« Lungo un rimbombo di voci di pianto,
« Che mi fean pianger, tremare, ululare,
« E il perchè non sapea. Strofio piangente
« Con la sua man vietando iva i miei stridi;
« E mi abbracciava, e mi rigava il volto
« D' amaro pianto; e alla romita spiaggia,
« Dove or ora approdammo, ei col suo incarco
« Giungea frattanto e discioglìea felice
« Le vele al vento. — Adulto io torno, adulto
« Al fin; di speme, di coraggio, d'ira
« Torno ripieno e di vendetta, d' onde
« Fanciullo inerme lagrimando io mossi.

Ecco l' antefatto, ecco la nuova esposizione ch' era necessaria: ma l' antefatto di Voltaire è complicato e pieno d' incertezza, d' oscurità, d' inverisimiglianza: questo è naturale, limpido, senza dubbiezza, senza reticenze; lo spettatore è pago, non ha alcuna nuova domanda a mettere in campo, e in tutto la sua curiosità è stata sagacemente prevenuta. L' esposizione non ha difetto, non è un racconto, ma un quadro, e in poche pennellate è compito. Manca forse il patetico? Chi ha cuor lo dica. Pilade sapea tutto ciò che Oreste fa noto agli spettatori; ma con qual interesse non deve egli mirar quell' atrio che gli fu tante volte descritto, quella porta segreta che gli fu tante volte indicata? Qual compiacimento per Oreste in mostrargliela? Hanno entrambi questi oggetti sott' occhio, e lo spettatore con

avidità li mira con loro, e l'orrida notte si figura e il pericolo che corse il giovane cui s'uccideva il padre. Par di veder l'affannata Elettra uscir con esso: il buon Strofio che abbraccia quel caro, prezioso pegno, e via piangendo lo porta, e vola. Si odono ancora le grida d'Agamennone trafitto, il rimbombo di voci di pianto che scorre per l'aere; suonano all'orecchio gli stridi del fanciullo; benchè soffocati dalla generosa mano che lo salva; e questo fanciullo, eccolo, è quel medesimo Oreste che si vede, adulto, pieno d'alti sensi, atto alla vendetta, pronto a compierla. Si confronti la prima scena dell'atto secondo dell'Oreste di Voltaire con questa, e dicasi qual delle due debba riuscire più interessante. Osservisi come i moti del cuore sono graduati, e come si generano le situazioni. Oreste sente prima di tutto la gioja dell'arrivo; indi pensando al luogo ove si trova, rimembra ciò che vi seguì, e il terrore dei fatti è raddolcito dal tuono patetico con cui li dipinge. Sembra scordarsi Clitennestra ed Egisto, che in questo quadro par che dovessero principalmente figurare, e non sa che intenerirsi, e pensare alla sorella che lo sottrasse al pugnale, a Strofio che lo involò. Questa parmi grande arte del Poeta che vuol affezionare gli spettatori al Protagonista, mostrandolo prima dolce, affettuoso, riconoscente, amabile in somma, e fervido sì, ma niente feroce, e grand'arte altresì nel far precedere ai moti dell'ira le alte cagioni che devono eccitarla e giustificarla. Ma il leone che dormiva, a poco poco si sveglia; ed ecco il saggio Pilade che lo raffrena, e lo ammonisce a non voler sul più bello mettere in forse l'esito dell'impresa, per cui tanto sospirarono.

» Quì regna Egisto, e ad alta voce parli
» Quì di vendetta? Incauto! A cotant' opra
» Tal principio dai tu? Vedi; già albeggia;
» E s' anco eterne quì durasser l' ombre,
» Mura di reggia son; sommesso parla:
» Ogni parete un delator nel seno
» Nasconder può. Deh! non perdiamo or frutto
» Dei voti tanti, e dell' error sì lungo,
» Che a questi lidi alfin ci tragge a stento.

Si manifesta così tutta la prudenza di Pilade che fa un bel contrasto col bollor d'Oreste; e i due caratteri sono naturalissimi: perchè Pilade non è animato che dall'amicizia, Oreste è scosso dall'ira e dal desio di vendetta, e ognuno è qual dev' essere. Notisi, che Alfieri non volendo lasciar mai, neppur un momento languir l'attenzione dello spettatore continuando la medesima situazione, suol sempre variarla con qualche tratto improvviso che la ravvivi: e quì parlando delle difficoltà superate per giungere in Argo, mette in bocca d' Oreste, come inavvedutamente, una circostanza, cui Oreste non bada, e fa rabbrividire e gelare gli spettatori; e li ferisce maggiormente appunto, perchè Oreste non vi bada.

» O sacri liti, è ver, parea che ignota
» Forza da voi mi respingesse: avversi
» Da che l' ancore sciolto abbiam di Crissa
» I venti sempre, la natal mia terra
» Parean vietarmi. A mille, a mille insorti
» Nuovi ostacoli ognor, perigli nuovi,
» Mi fean temer, che il dì mai non giungesse
» Di porre in Argo il piè.....

Misero! Non ve l'avessi tu mai posto! Que' venti contrarj, quegli ostacoli, que' perigli, erano avvisi del Cielo, che volea preservarti dal divenir matricida! Ecco l' idea che sveglia terribile nell' animo degli spettatori questo pensiero; e questo pensiero solo non produce un effetto tragico superiore a tutto il patetico che può eccitar il naufragio, l' urna, l' anello e la spada che corteggiano l' Oreste di Voltaire?

È falso ciò che disse il Signor Carmignani, che Oreste, *contando sulla sua spada e sul suo furore, s' introduce coraggiosamente nella reggia, senza punto aver pensato ai pretesti che devono velare il suo arrivo.*

Oreste e Pilade arrivano all' atrio della reggia; il che è ben diverso dall' *introdursi coraggiosamente nella reggia*, prima dell' alba; e Pilade poc' anzi, a scena innoltrata disse = *Vedi: già albeggia* =. Or Pilade rimprovera il troppo ardire ad Oreste che si va esacerbando, e soggiunge:

. . . . » Dei molti
» Mezzi a tant' opra, ora conviensi ad uno,
» Al migliore attenerci; e fermar quale
» Scerrem pretesto, e di qual nome velo
» Faremo al venir nostro: a tanta mole
» Convien dar base.

Oreste, spiegando con nobiltà il suo vero carattere, risponde:

. . . . » La giustizia eterna
» Fia l' alta base. A me dovuto è il sangue,
» Ond' io vengo assetato. Il miglior mezzo?
» Eccolo; il brando.

Pilade gli risponde, che se egli ne ha uno per se, Egisto ne ha mille; e va confutando a mano a mano, e con tratti rapidi, che mirabilmente sostengono la lotta dell' ardimento magnanimo colla prudenza, le vane lusinghe di Oreste, fondate sulla viltà di Egisto, sull' effetto che il nomarsi può produrre, sul favor del popolo; e la scena non langue mai; e da un nulla scaturisce una situazione. Appena Oreste accennò il favor del popolo, Pilade l' interrompe:

. . . . » Che speri?
» Che in cor di serva plebe odio ed amore
» Possa eternarsi mai? Dai lunghi ceppi
» Guasta, avvilita, or l' un tiranno vede
» Cadere, or sorger l' altro; e nullo n' ama
» E a tutti serve; ed un Atride obblia,
» E d' un Egisto trema.

Quanto è fina l' arte d' Alfieri nel lasciar un momento Oreste penetrato da queste riflessioni, e quasi scoraggito. Ei dice.

. . . . » Ah! vero parli....

e ripiglia tosto giustificando in faccia agli spettatori la sua vivacità e l' impeto suo:

» Ma non ti sta, come a me sugli occhi
» Un padre ucciso, sanguinoso, inulto,
» Che anela e chiede, e attende e vuol vendetta.

Qual forza! Pilade palpita, perchè già spunta il giorno, e possono essere sorpresi e condotti innanzi ad Egisto: e che gli diranno? Oreste non vede, non ode che il padre.

. . . . . . » Ferir; centuplicare i colpi
» Dobbiam nell' empio; e nulla dir....

Non è questa una nuova situazione? Non impallidiscono gli spettatori al pericolo, che saggiamente mostra all'ardente giovine l' amico suo?

. . . . » A morte
» Certa venisti, od a vendetta certa?

Oreste. » Purchè sian certe entrambe, uccider prima,
» E morir poscia.

Ecco l'ultima pennellata che termina il ritratto d'Oreste, e che farà tremar per lui lo spettatore in tutto il corso della tragedia. Stabilisce finalmente Pilade il pretesto d' introdursi:

. . . . » Oreste, or sì ten prego,
» Per l' amistà, pel trucidato padre,
» Taci: poche ore al senno mio tu dona;
» Al tuo furor l' altre darò: con l'arte,
» Pria che col ferro, la viltà si assale.
» Messi del padre mio ne creda Egisto,
» E di tua morte apportatori in Argo.

Oreste si sdegna all' idea della menzogna:

» Mentir mio nome? A un Egisto? io?

Così comincia, come vedemmo, l' azione nell' Elettra di Sofocle: l' ajo d' Oreste mostra un' egual prudenza: il giorno che spunta gli fa sentire il pericolo dell'indugiare; si appiglia al pretesto medesimo: e anche nella greca tragedia il dover mentire trova in Oreste una consimile ripugnanza. Si parla di Elettra. Oreste è intenerito a quel nome. Strofio non diede ad Oreste, come il potea, gente ed armi per acquistare il regno: ma Egisto avrebbe avuto campo di fuggire, ed Elettra sarebbe rimasta forse vittima della rabbia di lui. A una

parola uscita, come a caso, di bocca a Pilade della madre, Oreste l' interrompe:

. . . . » Di lei, deh! non parlarmi.

Quanto è significante, e tragica questa breve risposta! Oreste promette di dare ascolto a Pilade, e di affidarsi al suo senno.

» Fuor che il ferir, tutto a te cedo; io 'l giuro.

Frattanto esce in bruno ammanto dalla reggia una donna: chi può dubitare, che gli spettatori non desiderino che sia Elettra, e che non siano disposti a risentire il vivo interesse, che deve nascere da questo incontro per tanti titoli fortunato e importante? Oreste e Pilade si ritirano in disparte; Elettra si avanza, ma tosto li vede. Lasciamoli per ora, e rechiamci ove Oreste e Pilade in Voltaire s' intopparono in vece nel vecchio Pammene. Pilade va incontro al vecchio.

» O qui que vous soyez tournez vers nous la vue
» La terre où je vous parle est pour nous inconnue.
» Vous voyez deux amis, et deux infortunés,
» A la fureur des flots, long-tems abandonnés.
» Ce lieu nous doit-il être ou funeste, ou propice?
Pam. » Je sers ici les Dieux, j'implore leur justice;
» J'exerce en leur présence, en ma simplicité,
» Les respectables droits de l'hospitalité.
» Daignez sous l'humble toit qu'habite ma vieillesse;
» Mépriser des grands rois la superbe richesse.
» Venez; les malheureux me sont toujours sacrés.
Or. » Sage, et juste habitant de ces bords ignorés
» Que des Dieux par nos mains la puissance immortelle
» De votre piété récompense le zèle.

Malgré quelques fautes de diction, dice *La-Harpe*, *c'est bien là l'esprit*, *et le style de l'antiquité; on croit lire l'Odissée*, *et les deux plus beaux vers sont imités de Virgile.*

Sarà verissimo, e sono d' accordo col Signor La-Harpe: bello è questo squarcio, inimitabile se vuole; ma ora lo spettatore non si occupa di Pammene, si occupa di Oreste, ed è smanioso di vedere come, e a qual grado il giovine è scosso all' annunzio che quella è la spiaggia più vicina ad Argo, che ivi è Egisto, che quello è l' antico palazzo de' Pelopidi, e che quella è la tomba d' Agamennone.

» Quel asyle est le votre, et quelles sont vos lois?
» Quel souverain commande aux lieux où je vous vois?
Pam. » Egiste regne ici; je suis sous sa puissance.
Orest. » Egiste? Ciel! ô crime! ô terreur! ô vengeance!

Quante esclamazioni! come affollate! e che dirà poi se tutto dice adesso! Qual maraviglia! è forse una novità per lui che Egisto è re, e che è re per delitto? Il terrore e la vendetta non sono espressioni che esigevano una certa preparazione? Parmi che la prima scossa dovesse dinotar la sorpresa, non del regnar d' Egisto, ma del trovarsi dove Egisto regna; mentre vi si supponevano ancor lontani; la seconda del pericolo cui si trovano esposti, e della necessità di star in guardia; la terza del piacer di esser giunti una volta al loro destino. Parmi che Oreste avrebbe dovuto volgersi intorno l' avido sguardo, e contemplare attonito que' luoghi nuovi per lui, ma oltremodo interessanti, e animarsi a poco a poco, e non saziarsi mai di domandare. Sa-

rebbe quindi nata una maraviglia di altra specie in Pammene, e si sarebbe formato un bel quadro drammatico. Scoppiano in vece quattro o cinque esclamazioni in un verso, e non ne risulta che una imprudenza capace da per se sola di guastar l'illusione, imprudenza scusabile, interessante nell' Oreste d' Alfieri, che comparve *di speme, di coraggio, d' ira ripieno e di vendetta*, ed è impetuoso d' indole e furibondo: ma nell' Oreste di Voltaire placido, smarrito anzichè nò, ed incerto, assolutamente fuor di proposito e inverisimile.

Pilade lo mette in guardia:

» Dans ce péril nouveau, gardez de vous trahir.

Oreste continua nella medesima situazione, come se avesse inteso cosa nuova, inaspettata, come un viaggiatore che medita sulle umane vicende:

» Egiste! justes Dieux! celui qui fit périr....

Pammene risponde = *Lui même.* E Oreste non sapeva che Egisto regnava in Argo, e non voleva testè avviarsi alla sua corte *impura* per ucciderlo (almeno si crede, benchè nol dica), e ora si strasecola nell' intenderlo vicino, e regnante?

Oreste. . . . » Et Clytemnestre après ce coup funeste...

Pam. » Elle régne avec lui: l' univers sait le reste.

Oreste finalmente ha veduto il palazzo e la tomba, e gli è nata curiosità di averne cognizione.

» Ce palais, ce tombeau....

Pam. . . . . » Ce palais redoutable

» Est par Egiste même en ce jour habité:

» Mes yeux ont vu jadis élever cet ouvrage

» Par une main plus digne, et pour un autre usage.

(Quel palazzo non è dunque l' antica abitazione dei Pelopidi, come ha creduto il Signor Carmignani, e se Pammene lo vide fabbricare, fu per ordine di Agamennone, il quale certamente non pensò allora che dovesse un giorno servire alla sua strage, e a festeggiarvisi dal figlio di Tieste, e da sua moglie l' anniversario di questa strage medesima)

» Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
» Est celui de mon Roi, du grand Agamemnon.

Al toccare di questo cantino, gli occhi degli spettatori si fissano sul figliuolo d' Atride, e si tendono gli orecchi avidi di ascoltar che dirà, ma rimangono delusi.

Oreste. » Ah! c'en est trop: le Ciel épuise mon courage.

Questo è un ottimo mezzo termine per non dir nulla.

Pilad. (*) Dérobe-lui les pleurs qui baignent ton visage.

Non mi sembra che questo mezzo svenimento convenga al carattere di Oreste. Si lascino le lagrime alle femmine imbelli: il figlio d' Atride deve fremere, se il può senza tradirsi, divampare di nobil ira, giurar vendetta, non piangere; che a lui mal si addice un molle pianto, e da lui l' ombra del Padre sdegnosa, inulta vuol sangue, nient' altro che sangue. E Pammene non ha veduto e sentito quanto basta per riconoscere Oreste! Egli che ne promise per bocca degli Dei, non ha guari, l' arrivo alle sorelle; egli che in quel giorno deve averne la mente piena! Un giovine che mostra appunto l' età d' Oreste; che fece le esclamazioni che abbiamo sentite; che piange alla vista della tomba d' Agamen-

(*) *Bas à Oreste.*

none, sarà un semplice straniero, sensibile, generoso?

Pam. » Étranger généreux, vous vous attendrissez;

» Vous voulez retenir les pleurs que vous versez.

» Hélas! qu'en liberté votre cœur se déploie;

» Plaignez le fils des Dieux, et le vainqueur de Troie;

» Que des yeux étrangers pleurent au moins son sort,

» Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Convien dir che ai tempi di questo Pammene i forestieri fossero di cuor molto tenero. Ma perchè per commoverli di più non descrive egli a questa buona gente l'esecrando festino che si celebra in quel giorno! Perchè non disse che Clitennestra osava assistervi con Egisto? Perchè non parlò di Elettra misera, strascinatavi in catene come schiava? Allora forse Oreste avrebbe dato altri segni di vita, e quì le esclamazioni sarebbero state ben annicchiate. Come mai Voltaire ha trasandato questo mezzo di far nascere una interessantissima situazione? Quello era un quadro capace di scuotere altamente non solo Oreste e Pilade, ma qualunque generoso straniero, ed è perduto, perchè poco si può badare a quel verso insignificante di Pammene:

» Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Oreste è impaziente di saper nuova di Elettra: sentendo che ella è in que' luoghi, vuol correre a vederla: Pilade lo trattiene e lo rampogna, e Pammene non capisce nulla, non s'insospettisce, non divien curioso nè punto, nè poco. Oreste sempre incauto, dopo che Pilade ha pregato il vecchio a condurlo al tempio vicino per ringraziare gli Dei che li salvarono dal naufragio, soggiunge:

» Menez nous à ce temple, à ce tombeau sacré,
» Où repose un héros lâchement massacré.
» Je dois à sa grande ombre un secret sacrifice.

Come! quel giovine, informato benissimo della catastrofe d'Agamennone, che fece tante esclamazioni all'udir che Egisto regnava in que' luoghi, che pianse vedendo quella tomba, che volle nascondere il suo pianto, che chiese di Clitennestra, che ricercò Elettra, che per un moto involontario correa verso di essa, dice che *deve* alla grand'ombra d'Atride vilmente trucidato, un segreto sacrifizio, e Pammene non apre gli occhi, e non ravvisa Oreste? Avesse domandato almeno che razza di stranieri eran quelli? Donde venivano? Perchè tanto di leggieri si commovevano? o per meglio dire, perchè de' due amici, uno straordinariamente si commoveva e l'altro non si occupava che a frenare il compagno? Sia detto con pace di Voltaire, e di La-Harpe, Pammene fa quì la figura di un vecchio rimbambito. Egli sviluppando sempre la prima idea, e conservando la stessa monotona situazione, così prosegue:

» Vous, Seigneur! ô destins! ô céleste justice!
» Eh quoi! deux étrangers ont un dessein si beau!
» Ils viennent de mon maître honorer le tombeau!

Non è vero: il buon vecchio s'inganna; i due forestieri non sono d'accordo; uno sembra non occuparsi punto dell'ombra di Agamennone, e non pensa (cosa naturalissima) che a ringraziare gli Dei d'averlo scampato dall'onde; l'altro più commosso disse, che *doveva* un sacrifizio a quella grand'ombra. Se Pammene avesse ben inteso quel *dois*, forse un certo sospetto

gli sarebbe venuto o avrebbe procurato di farselo spiegare: anzi se il discorso andava ancor più a lungo, scopriva il vero di sicuro; e lo spettatore lo desiderava, per gustare, dopo tanta sospensione, il piacere di veder quel vecchio tripudiare per improvviso giubbilo all' inaspettata agnizione d'Oreste: ma il Poeta volle invece che questa prima agnizione accadesse con Pammene fuori del luogo della scena, e disturbò tutto con la comparsa di Egisto, cui Pammene volle celare i due stranieri, ma non fu in tempo.

Alludendo alla scena che abbiamo analizzato, il Signor Carmignani amplificò l' effetto che, secondo lui, deve nascerne: ecco le sue parole. = *La notizia che Oreste e Pilade in Voltaire hanno da Pammene del luogo, ove la tempesta gli ha gettati, forma una nuova situazione. I sentimenti improvvisi, che questa notizia e l' aspetto del luogo della scena debbono eccitare in Oreste* (non hanno eccitato che alcune inopportune esclamazioni): *quelli ancor più patetici che desta nel cuor suo e in quello degli spettatori il racconto che Pammene gli fa delle circostanze della strage* (Pammene non fa racconto di sorte alcuna delle circostanze della strage di Agamennone), *cui fu a stento sottratto* (non dice sillaba di questa sottrazione) *rendono vieppiù interessante questa situazione. In Alfieri è Oreste istesso che fa questo racconto.* (Oreste non ci racconta in Alfieri, ci fa vedere; e il Protagonista facendoci il quadro delle proprie vicende, delle quali fu consapevole da se stesso, ci commove più che un personaggio subalterno che le racconta al Protagonista istesso

cui furono raccontate da altri, e cui accadero senza che potesse conoscerle, spaventarsene, e ritenerne le funeste immagini nell' atterrita fantasia). *Ma qual differenza nell' interesse che questi due racconti risvegliano, non valutato il dialogo* (il Signor Carmignani vorrebbe poterci far metter da banda il dialogo d' Alfieri ed ha ragione): *ma avuto riguardo alla situazione relativa delle persone che lo ascoltano.* (Vediamo la prova). *Si è egli più interessato al racconto del pericolo corso da altri, o di quello che noi medesimi abbiam corso senza saperlo?* Questa questione ha bisogno di commento, e non è prova, ma questione da decidersi. Procuriamo di schiarirla, e facilmente si deciderà. Supponiamo ciò che non sussiste, cioè che Pammene in Voltaire abbia fatto ad Oreste il racconto dei pericoli corsi da Oreste istesso, come Oreste lo fa a Pilade parlando di se, colla differenza che di que' pericoli Oreste in Alfieri fu conscio quando ne scampò, e in Voltaire Oreste li corse senza saperlo. L' Oreste d' Alfieri, mentre li rimembra, n' ha piena la mente, gli par d' avere ancora sotto gli occhi Elettra affannosa che lo porta, Strofio che lo abbraccia e piange, e gli chiude la bocca per soffocare i suoi stridi: l' Oreste di Voltaire i suoi pericoli misura mentre n'ode il racconto, ma non sa figurarseli come se li vedesse; perciò n'è atterrito meno: *Segnius irritant animos etc.*; questo principio è applicabile anche quì; perchè quando un caso si è veduto, quando ha fatto una forte impressione nella mente in modo che ve n' è rimasta l'immagine indelebile, il rimembrarlo è quasi lo stesso

che vederlo di nuovo, e forse raccapriccia più se è tetro; perchè la seconda volta si vede con riflessione, accompagnato dalle circostanze che lo precedettero e lo seguirono, e se ne calcola tutto il peso cui non si badò, allorchè accadde. L'Oreste d'Alfieri è precisamente

« . . . . Come quei che con lena affannata
« Uscito fuor del pelago alla riva,
« Si volge all'acqua perigliosa, e guata:

e l'Oreste di Voltaire è come quei che dormendo corse rischio di naufragare, ma svegliato si trovò in porto: gli si parla del naufragio temuto; ma siccome non provò nè palpiti, nè ambasce, non udì le grida dei naviganti, e non gli si affacciò l'onda minacciosa; così nella sua immaginazione che è fredda, perchè nulla vi fu scolpito, non sa formarsi la fosca pittura di ciò che gli vien raccontato; e dopo una breve scossa che gli fa l'idea del pericolo, passa tosto al lieto pensiero di averlo evitato.

Ripigliamo il confronto, e avremo a tutto cómpita risposta. Dopo aver veduto la seconda scena dell'atto secondo di Voltaire, vediamo quella d'Alfieri.

Oreste e Pilade vedendo uscir dalla reggia in bruno ammanto una donna, si erano alquanto ritirati. Elettra è questa, che profittando della momentanea lontananza d'Egisto, ritorna alla tomba del padre: vedendosi osservata da due che non conosce, risolve d'interrogarli: quale incontro! La prima persona che vede Oreste è la persona a lui più cara, quella che lo salvò, che tanto tremò, sospirò per lui: che vive unicamente, per-

chè spera l'arrivo suo in Argo, che ha bisogno urgente, estremo di lui, e di quella sola finalmente che da egual brama di vendetta è animata, e può sola secondarlo con efficacia, e somministrargli i mezzi di compierla. In qual luogo s' incontrano! presso la tomba del comun padre tradito, trafitto, e tuttora invendicato. Chi potrà frenare i primi moti dell' anima bollente del giovine Oreste nella sorpresa che gli farà quella tomba, se giunge inaspettatamente a riconoscerla? E se frattanto giunge qualche satellite del tiranno Egisto! Egli è perduto, egli è vittima. Questo mi sembra veramente pericolo; e diverrà tanto più grande, quanto più Oreste sarà commosso, e tanto più tremeranno gli spettatori per lui, quanto più manifesterà egli sentimenti virtuosi e grandi, che caro lo rendano, e pregievole. Oreste sente profferire da quella donna il nome di Egisto, e già si scuote: Pilade lo prega a starsene in silenzio: Elettra modestamente domanda:

« O voi, stranieri,
« (Tali v' estimo) dite; a queste mura
« Che vi guida?

Pilad. « Parlar me lascia; statti.
« Stranieri, è ver, siam noi; d' alta novella
« Quì ne veniamo apportatori.

Elettra. « A Egisto
« Voi la recate?

Pil. Sì.

Ciò basta per eccitare la curiosità di quella misera che sempre palpita per la vita del fratello, e serve per incatenar l' attenzione dello spettatore.

Elettra. — » Qual mai novella ?. . . .
» Dunque i passi inoltrate. Egisto è lungi :
» Infin ch' ei torni, entro la reggia starvi
» Potrete ad aspettarlo.

Pilade. » E il tornar suo ?

Elettra. » Sarà dentr' oggi, infra poch' ore. A voi
» Grazie, onori, mercè, qual vi si debbe
» Darà, se grata è la novella.

Si osservi come tutte le convenienze sono mantenute : la donzella ha ricevuto una scossa al core all' annunzio d' alta novella, ma non osa andar più oltre nell' interrogare : la punge curiosità, non bassa, non femminile, ma eccitata dal cuore.

Pilade. . . . . » Grata
» Egisto avralla, benchè assai pur sia
» Per se stessa funesta.

Qual novella può giunger grata al figlio di Tieste, che non sia funesta ai figli d' Atride ? nuovo motivo d'inquietudine.

Elettra. . . . . » Il cor mi balza.
» Funesta ?.... È tale, ch' io saper la possa ?

La donzella nella sua agitazione si fa più ardita; e Pilade che si avvede del turbamento, divien pure impaziente di conoscer colei che non gli sembra donna volgare : ma un riguardo reciproco li raffrena ; ed ecco una situazione, cui lo spettatore s' interessa moltissimo, perchè il contrasto nasce fra due persone che gli sono care, e gli pesa specialmente l' angustia di Elettra per cui tanto già s' interessò nell' atto primo.

Pilade » Deh ! perdona. Tu inver donna mi sembri

» D' alto affare : ma pur debito parmi ,
» Che il re n' oda primiero . . . . . al parlar mio
» Turbar ti veggio ? . . . e che ? potría spettarti
» Nuova recata di lontana terra ?

Elettra. » Spettarmi . . . . no . . . . ma di qual terra siete?

Quanto è commovente la pena che soffre Elettra nel dover contenersi, e con qual delicatezza va, titubante, incalzando Pilade!

Pilad. » Greci pur noi: di Creta ora sciogliemmo.
» Ma in te, più che alle vesti, agli atti, al volto,
» Ai detti, io l' orme d' alto duol ravviso.
» Chieder poss' io ? . . . .

Elettra è confusa, teme di essere scoperta, e nol vorrebbe, perchè anche il pianto gli è vietato: perciò delude la domanda con altra risposta giudiziosa a un tempo e sommamente patetica:

Elettra . . . » Che parli ? . . . . in me ? — Tu sai,
» Che lievemente la pietà si desta
» In cor di donna. Ogni non fausta nuova,
» Benchè non mia, m' affligge: ora saperla
» Vorrei; ma udita mi dorrebbe poscia.
» Umano core!

Qual semplicità, qual tuono d' ingenuità! e qual arte nell' impadronirsi dell' animo dello spettatore, e nel prepararlo alle maggiori e principali scosse! Ecco i mezzi d' interessare, che il Signor Carmignani crede non si possano rinvenire che coll' invenzione d' avvenimenti, e di circostanze estranee al soggetto. Vediamo come collo stesso incantesimo Elettra prosegue, e mostra nell' atto che vuol nasconderla, l' alta sua doglia,

e il suo recente turbamento che move la sua curiosità, che pur vuol vincere, e pienamente giustifica.

Pilade. . . . . » Ardito troppo io forse
» Sarei se a te il tuo nome?....

Elettra. . . . . » A voi l' udirlo
» Giovar non puote; e al mio dolor sollievo
» (Poichè dolor tu vedi in me) per certo
» Non fora il dirlo. — È ver che d' Argo fuori....
» Spettarmi forse.... Alcuna cura.... alcuno
» Pensiero ancor potría. — Ma no; ben veggio,
» Che a me non spetta il venir vostro in nulla.
» Involontario un moto è in me, qualora
» Straniero approda a questi liti, il core
» Sentirmi incerto infra timore, e brama
» Agitato ondeggiare. — Anch' io conosco
» Che a me svelar l' alta cagion non dessi
» Del venir vostro: entrate: i passi miei
» Proseguirò ver quella tomba.

Ecco dall' indicar la tomba d' Agamennone una nuova situazione che andrà crescendo sempre.

Oreste. . . . . » Tomba!
» Quale? Dove? di chi?....

Elettra . . . . » Non vedi? a destra?
» D' Agamennon la tomba?

Oreste. . . . . » O vista!

Elettra. . . . . » E fremi
» A cotal vista tu? Fama pur anco
» Dunque a voi giunse della orribil morte
» Che in Argo egli ebbe?

Pilade. . » Ove non giunse?

Oreste sta coll' occhio immobile su quella tomba, non pensa più che alla grand' ombra che vi alberga, si scorda di se, di Pilade, del periglio che corre di essere scoperto, e dice:

» . . . . O sacra
» Tomba del Re dei Re, vittima aspetti?
» L' avrai.

Pilade vorrebbe ragionar con Elettra, e distoglierla da Oreste, cui non può imporre omai più freno: ma Elettra l' udì.

Elettra. « Che dice?
Pilade. « Io non l' intesi
Elettra. » Ei parla
» Di vittima? Perchè? Sacra d' Atride
» Gli è la memoria?

Figuriamoci Oreste fuori di se, come invaso da un Nume. Elettra scossa da palpiti di nuova specie, Pilade disperato perchè teme scoperto Oreste; e giudichiamo se questo quadro non è fatto per sollevare da terra chi lo mira. Ricordiamoci poi le sole parole che profferì languidamente l' Oreste di Voltaire, allorchè Pammene gli mostrò la tomba del padre:

» Ah! c'en est trop: le Ciel épuise mon courage.

Ma il poeta non ha preparata ancora abbastanza l' agnizione d' Oreste, e Pilade con mirabile artifizio la ritarda: l' animo dello spettatore condotto così per gradi, e tenuto con sempre nuovi e varj, e sempre inaspettati sentimenti in sospeso, sentirà poi maggiore la forza dell' assalto che sta per ricevere.

Pilade. « . . . . . . Orbato egli è del padre,

» Da non gran tempo: ogni lugubre aspetto
» Quindi nel cuor gli rinnovella il duolo;
» Spesso ei vaneggia — In te rientra — Ahi folle!
» In te fidar dovevo io mai?

Ora il desolato Pilade è volto all' amico, e ha lasciato Elettra: questa non più tenuta a bada da Pilade è intenta a osservare Oreste: questi non vede mai che la tomba, e ragiona coll' ombra che vi si racchiude, come se veduta l'avesse uscir dall' avello. Variano ogni momento le situazioni, come le tinte del quadro, e progrediscono a formar la situazione principale che deve nascere da questo conflitto.

Elettra. » Gli sguardi
» Fissi ei tien sulla tomba, immoti, ardenti;
» E terribile in atto .... O tu, chi sei,
» Che generoso ardisci.

Elettra non è stupida come il vecchio Pammene, ma convien confessare altresì che l' Oreste d' Alfieri andò più lungi dell' Oreste di Voltaire. Ora il dialogo s' infiamma, è tutto fuoco, e ogni detto somiglia lo strisciar de' lampi.

Oreste. » A me la cura
» Lasciane, a me.

Pilade. » Già più non l' ode. O donna,
» Scusa i trasporti insani: ai detti suoi
» Non badar punto: è fuor di se — Scuoprirti
» Vuoi dunque a forza?

Oreste. » Immergerò il mio brando
» Nel traditor tante fiate, e tante,
» Quante versasti dall' orribil piaga

» Stille di sangue.

Elettra. « Ei non vaneggia. Un padre...

Ecco Oreste che si stacca dalla tomba, e sempre furibondo ripiglia :

» Sì, mi fu tolto un padre. Oh rabbia! e inulto
» Rimane ancora?

Elettra. » E chi sarai tu dunque,
» Se Oreste non sei tu?

Come è stato preparato a gradi questo scoprimento!

Pilade. » Che ascolto?

Oreste. » Oreste!
» Chi? Chi m'appella?

Pilade. » Or sei perduto.

Qual sentimento doloroso, e come atto a far più viva la gioja che gli succede!

Elettra. » Elettra
» Ti appella; Eléttra io son che al sen ti stringo,
» Fra le mie braccia ....

Oreste. » Ove son io? Che dissi?
» Pilade; oimè!...

Elettra. » Pilade, Oreste, entrambi
» Sgombrate ogni timor; non mento il nome:
» Al tuo furor, te riconobbi Oreste;
» Al duolo, al pianto, all'amor mio, conosci
» Elettra tu.

Ove si trova un'agnizione più naturale, più semplice, più ben preparata, più interessante di questa? Quante diverse situazioni l'hanno preceduta, alternando la compassione e il terrore! Dopo la burrasca riede la calma. Oreste è spossato: passa ad un altro trasporto, e abbraccia Elettra; ma pure non si scordò quella tomba;

» . . . . Al petto
» Te dunque io stringo? O inesplicabil gioja!
» Oh fera vista! La paterna tomba?. . . .
Elettra. » Deh! ti acqueta per ora.
Pilade, Elettra, si abbandonano alla gioja, alla tenerezza; ma non gioja, non tenerezza molle, effemminata.
Pilade. » Elettra, oh quanto
» Sospirai di conoscerti! tu salvo
» Oreste m'hai, che di me stesso è parte;
» Pensa s'io t'amo.
Elettra. » E tu cresciuto l'hai,
» Fratel secondo a me tu sei.

Questa è tenerezza degna del teatro: e manifestando sempre più l'indole virtuosa de' personaggi, li rende più cari allo spettatore, il di cui animo violentemente scosso, pascendosi di questi nobili, ma placidi sentimenti, riposa, e gode. Se si replicassero le forti impressioni, produrrebbero l'effetto opposto, la stupidità: la scena però non deve rimaner mai nella stessa situazione, convien dare nuov' esca al fuoco, altrimenti si estingue o langue. L'arte consiste nel giudicare quali dubbj, quali inquietudini possono destarsi nello spettatore dopo che fu vivamente commosso, e nel discernere ciò che più giova a farlo pago, e disporlo intanto a movimenti nuovi e non dargli mai posa, onde non sia distratto mai nè illanguidito. Si può quì temere ch' ei riguardi come troppo caldo Oreste, e che sia tentato di trovare una specie d' inverisimiglianza nel suo delirio: d' altronde come mai questo giovine estremamente sensibile potrà frenarsi in faccia alla madre, e soprattutto in faccia al sospettoso

Egisto che ne starà spiando ogni moto ? Gran cognizione di cuore umano è necessaria a tal uopo : ma non manca al Tragico d' Asti ; ed ecco Pilade che fa ad Elettra la preghiera che lo spettatore stesso le farebbe.

» Deh meco
« Dunque i tuoi preghi unisci ; ah ! meco imprendi
» A rattener di questo ardente spirto
» I ciechi moti. . . . .

e si volge poi a Oreste, teneramente rampognandolo. Udite come Oreste risponde, e come di nuovo con grandi e terribili immagini toglie al languore, in cui cadeva l' animo degli spettatori in certo modo malcontenti di lui, come se n' impadronisce di nuovo, e lo solleva, e intanto si giustifica appieno.

» È ver ; perdona,
» Pilade amato ;.... io fuor di me... Che vuoi ?....
» Qual senno mai regger potea ?.... Quai moti,
» A una tal vista inaspettata ! ... *Io 'l vidi*,
» *Sì, con questi occhi io 'l vidi.* Ergea la testa
» Dal negro avello : il rabbuffato crine
» Dal viso si togliea con mani scarne ;
» E sulle guance livide di morte,
» Il pianto, e il sangue ancor rappreso stava.
» Nè il vidi sol ; che per gli orecchi al core
» Flebil mi giunse, e spaventevol voce,
» Che in mente ancor mi suona « *O figlio imbelle*,
» *Che più indugi a ferire ? Adulto sei ;*
» *Il ferro hai cinto, e l' uccisor mio vive ?*
» Oh rampogna !.... Ei cadrà per me svenato

» Sulla tua tomba; dell' iniquo sangue
» Non serberà dentro a sue vene stilla:
» Tu il berrai tutto, ombra assetata, e tosto.

I moderni non sanno ormai più essere illusi dalle visioni e dall' ombre: ma non è questo un modo d' introdurle senza esser viste, che illude anche gli spirti più sagaci? = *Io 'l vidi, sì, con questi occhi il vidi.* = I meno scevri da superstizione si figurano che l' abbia effettivamente veduto: gli altri si formano un' idea tale della viva fantasia d' Oreste, che si persuadono abbia egli veramente creduto di veder l' ombra del padre; e così anche per loro è lo stesso come se l' avesse veduta. Così Oreste comparisce vieppiù grande, vieppiù interessante, perchè appassionato in un grado sublime, e per alta cagione; così il suo delirio è giustificato; così qualora nelle scene che succederanno, Oreste non sappia frenarsi, il suo pericolo interesserà, sarà compianto, e non rimproverato, perchè lo spettatore si risovverrà che quell' Eroe di sì fervida e magnanima indole, ha veduto o creduto di veder l' ombra insanguinata ed inulta d' Agamennone, e riconoscerà che contro quell' immagine viva innanzi agli occhi, ragione e prudenza non vale. Elettra lo prega di nuovo a frenar l'ira, e gli fa il quadro tristo della reggia: egli le narra come spenta la credea dal tiranno: essa come tremò quando seppe che lasciato avea l' ospitale albergo di Strofio: Pilade dice il motivo per cui fu sparsa tal voce, quello cioè di mettere Oreste in salvo dalle insidie d' Egisto.

Come è naturale in un fratello esule, ramingo, perseguitato, e in una sorella esposta a esser vittima

del più crudo comune nemico, il darsi contezza al primo incontro che li riunisce degli affanni che provarono l'uno per l'altra! Ma ciò che non tende ad accelerar l'azione, o a ritardarla opportunamente dev'esser rapido, e quì è rapidissimo. Dalle ultime parole di Pilade nasce improvvisamente un tratto che caratterizza i due amici, e ravviva l'interesse:

Pilade. « Io mai pertanto (parlando d'Oreste)
» Mai nol lasciai, nè il lascerò;
Oreste. » Sol morte
» Partir ci può.
Pilade. » Nè lo potrìa pur morte.
Elettr. » Oh senza esempio al mondo unico amico!
» Ma dite intanto: al sospettoso, al crudo
» Tiranno, or come appresentarvi innanzi?
» Celarvi quì già nol potreste.

Ecco come sempre si fa passo passo progredir l'azione.

Pil. » A lui
» Mostrar vogliamci apportator mentiti
» Della morte d'Oreste.
Oreste. » È vile il mezzo.
Elettra. » Men vil ch' Egisto. Altro miglior, più certo,
» Non avvi, no; ben pensi. Ove introdotti
» Siate a costui, pensier fia mio, del tutto,
» Il darvi e loco, e modo, e tempo, ed armi
» Per trucidarlo. Io serbo, Oreste, ancora,
» Quel ferro io serbo, che al marito in petto
» Vibrò colei, cui non osiam più madre
» Nomar dappoi.

Qual magica sensazione non fa questo ferro tanto op-

portunamente rammemorato! Quante immagini risveglia!
Come giustifica Oreste ch' empia chiama la madre:

Oreste » Che fa quell' empia? In quale
« Stato viv' ella? ed il non tuo delitto,
» Come a te fa scontar d' esser sua figlia?

Queste parole terribili fanno rabbrividire: ma chi potrà condannarle? Come vengono naturali, e giuste! Elettra fa in breve la pittura luttuosa dell' infelicità della madre.

Oreste sempre tetro risponde:

» Il cielo
» Fa di lei lunga, terribil vendetta,
» Quella, che a noi natura non concede......

Come vanno all' anima queste parole, e bastano sole a formare una situazione!

Elettra. » Misera madre!
» Vista non l' hai?... chi sa?... in vederla....

Oreste. » Udito
» Ho il padre, e basta.

Questa risposta non lascia più luogo a rimproverare ad Oreste di non sentire, quanto par che dovrebbe, la qualità di figlio, e gli conserva quel carattere che deve avere, e senza di cui sembrerebbe strana per lui l'impresa cui si accinge. Non ha veduto la madre, e ha udito il padre; egli non può sentir che l' ira.

Elettra. » E pure un cotal misto
» Ribrezzo in cor tu proverai, che a forza
» Pianger faratti, e rimembrar, che è madre.

Come ben si conciliano questi detti con quelli di Elettra nell' atto primo! Come si perfeziona il carattere di

questa donzella! Come Alfieri a tempo e a luogo sa far valere i diritti di natura, senza scemar ne' suoi personaggi quella ferocia che è compatibile colla delicatezza moderna!

Elettra riferisce al fratello, che ella deve la vita ai preghi della madre; ma ch' ei giunge a tempo, perchè Egisto in quel giorno, per torsela d' innanzi, vuol farla sposa d' un suo schiavo.

Oreste. » Non invitato, all' empie nozze io vengo :
» Vittima avran non aspettata i Numi.

Questi formidabili sensi scuotono sempre più vivamente lo spettatore, e fanno a gradi più fosca e terribile la situazione.

Elettra. » Si oppon, ma invano Clitennestra.
Oreste. » In lei,
» Dimmi, fidar nulla potremmo?

Elettra, mentre scusa la madre, lascia veder la malnata debolezza che la stringe ad Egisto: il quadro si annera più che mai, e tutto spira terrore. Il Poeta ha voluto quì far sentire quanto sia giusta e desiderabile e necessaria la morte di Egisto, autore di tanti mali e di tanti delitti. Elettra disegna in breve il carattere vero di Clitennestra:

. . . . » Ah! nulla.
» Benchè fra il vizio e la virtude ondeggi,
» Si attiene al vizio ognora: Egisto al fianco
» Più non le stando... allor... forse.... fa d'uopo
» Vederla poi. Meco ella piange, è vero;
» Ma col tiranno sta. Sua vista sfuggi,
» Finchè non torni Egisto.

Quale artifizio in sì breve quadro!

Pilade. » . . . . E dove i passi
» Portò quel vile?

Elettra. » Empio, ei festeggia il giorno
» Della morte d' Atride.

Oreste. » Oh rabbia!

Come è opportuna e adattata l' esclamazione di Oreste! Quì un silenzioso fremito è più espressivo delle più violente invettive; e quanto ha di odioso quella festa si sente, senza che sia necessario di esprimerlo. Alfieri però, seguitando Euripide, la figura sulla via di Micene, non già nella reggia d' Atride. Clitennestra non vi assiste, Elettra non vi è strascinata; Alfieri porta tant' oltre quanto può andare il terrore: ma rispettando il decoro teatrale e il costume, non presenta mai sulla scena le abbominazioni.

Elettra. » . . . . I Numi
» Ora oltraggiando ei sta. Di quì non lunge,
» Sulla via di Micene, al Re dell' ombre
» Vittime impure, e infami voti ei porge:
» Nè a lungo andar può molto il rieder suo.
» Ma noi quì assai parlammo; io nella reggia
» Rientrerò non vista; ad aspettarlo
» Statevi là dell' atrio fuor del tutto.
» Pilade affido a te il fratello. Oreste,
» Se m' ami oggi il vedrò: per l' amor nostro,
» Per la memoria dell' ucciso padre,
» L' amico ascolta e il tuo bollor raffrena;
» Che la vendetta sospirata tanto
» Cader può a vuoto per volerla troppo.

Quì termina l' atto secondo. Il Signor Carmignani ha avuto gran torto di dire, che Oreste *s' introduce coraggiosamente nella reggia, senza punto aver pensato ai pretesti che devono velare il suo arrivo;* e ne abbiamo data la prova: ora possiamo aggiungere, ch'egli non si è introdotto per anco nella reggia stessa; e tutto già è ottimamente disposto per condurre a buon fine l' impresa. È fissato il pretesto per introdursi, è conosciuto lo stato interno delle cose; Elettra indicherà l' ora, il luogo per sorprendere Egisto; somministrerà le armi necessarie, e, oh tremenda circostanza che i vindici Dei certamente prepararono! Elettra ha custodito quel pugnale stesso, con cui Clitennestra squarciò il petto al suo sposo Agamennone! Come progredisce l' azione e come tragicamente progredisce! Dunque, dice il Signor Carmignani, Oreste cessa d'essere interessante, perchè *è creduto sicuro del fatto suo.* Niente affatto. Lo spettatore sa che Egisto è un tiranno crudele e sospettoso; sa che Oreste è d' un' indole indomabile ne' suoi trasporti; e sa che una sola smania improvvisa, un moto impaziente, un girar d' occhi può tradir l' Eroe della tragedia e guastar tutto. Lungi dal credere Oreste sicuro del fatto suo, trema anzi per lui, ed è spaventato del suo pericolo al par d' Elettra e di Pilade: ma il Signor Carmignani non se ne persuade; e s' immagina in vece, che *se taluno pensa al rischio, cui egli si espone entrando sì arditamente nella reggia, ove ognuno può scoprirlo, questo rischio è effetto della sua imprudenza, e niuno s' interessa per gl' imprudenti, come per i disgraziati.* Siccome queste asserzioni

dal nostro Critico sono contraddette dai principj dell'arte, e questi principalmente sono lo scopo della mia confutazione; così non mi è lecito di lasciarle senza risposta.

L'ira, la violenta irritabil ira, ministra di vendetta, che agita Oreste, è il sentimento che lo nobilita, che lo rende caro, che tutto giustifica in lui: e quest' ira quanto è meno comune, rendendo tanto più eroico il personaggio, tanto più anche lo rende interessante. Se quest' ira, fortemente o lungamente provocata, non si manifesta, non è più quella: convien dunque, che per necessità qualche indizio di se tramandi; e se un istante trabocca, rompe ogni argine. Questi effetti dalla ragione, fredda calcolatrice, sono chiamati imprudenze: ma il cuore li chiama eroici trasporti, compiange chi li prova, s' intenerisce per lui, e si sente lacerare all' aspetto o all' idea delle funeste conseguenze che ne derivano. Gli effetti di una cagione interessante sono di necessità interessanti: niuno s' interessa per i freddi e sciocchi imprudenti; e niuno s' interessa tanto per un disgraziato, quanto allorquando è vittima di un' imprudenza, figlia d' un' eroica passione. Gli Eroi disgraziati delle più belle tragedie conosciute non sono che grandi imprudenti, e l' interesse che ispirano prova la verità di quanto finora ho detto. Se un Eroe, fatti bene i suoi calcoli, prese tutte le misure che l' umana prudenza potea suggerire, succumberà, poco per lui ci commoveremo, e chineremo con lui la fronte innanzi, o alla potenza sovranaturale invisibile che lo perseguita, o alla cieca fatalità, se meglio così ci piacerà di chia-

marla, che attraversò i suoi saggi disegni: lo ammireremo, non piangeremo. Se un Eroe succumbe per uno sbaglio, che un altro, a parer nostro, non avrebbe commesso, cesserà per noi d' essere Eroe, e lo dispregeremo: ma se un Eroe, non per delitto, ma per una di quelle colpe, o mancanze, o inavvedutezze che si attengono all' umana imbecillità, dalla prosperità precipita nella miseria, ecco il caso in cui nasce il più vivo effetto tragico. Così ci lasciò scritto Aristotele, così pensarono gli Scrittori d' arte poetica che vennero dopo lui; così giudica chi conosce il teatro. Se il più vivo effetto tragico è certo, quando un personaggio che non è assolutamente buono, nè assolutamente cattivo è disgraziato per motivo, che sebbene non sia delitto, pur gli si può giustamente rimproverare, quanto più sarà certo l' effetto tragico quando un personaggio che è virtuoso, divien disgraziato per un motivo necessariamente derivante dalla passione che siam forzati d'ammirare in lui; che è quanto dire, per un motivo che è figlio della sua virtù medesima.

Bella virtù! griderà il Signor Carmignani, bella virtù l' ira sfrenata di Oreste! Costui è *un pazzo furioso*, non un Eroe. Per riputar virtuosa l' ira di Oreste, convien rimontare ai costumi antichi, da cui, trattandosi di soggetto antico, non si può, nè si deve prescindere: ora scordandoci per poco i costumi nostri, e le nostre sante Cristiane massime, troveremo che la vendetta in Oreste era un preciso dovere imposto dalla natura, dalla religione, e dal costume. Alfieri volle che Oreste fosse spronato a compierlo da un' ira impetuosa, figlia di un

carattere ardente, e volle di più che quest' ira fosse esacerbata dai pericoli che doveva affrontare: e perchè mai? Ve lo dice Alfieri istesso: ciò *poteva diminuire in lui l' atrocità e la freddezza di una meditata vendetta.* Non resta dunque ad esaminare che la verisimiglianza, o inverisimiglianza di quel grado cui è portata da Alfieri l' ira d' Oreste: ma ciò dipende dalla diversa maniera di sentire. A mio credere, se inverisimile è il calore dell' ira d' Oreste in Alfieri, è inverisimile egualmente lo smaniar degli Eroi che tanto ci piaciono nelle più belle tragedie: sono pazze furiose Arianna e Fedra; sono pazzi furiosi Achille e Pirro; è un pazzo furioso Orosmane: e se tale può riputarsi Oreste da chi non sa formarsi l' idea della forza di alta e giusta vendetta, può riputarsi tale egualmente un Eroe amante da chi non sa formarsi l' idea della forza dell' amore e della gelosia in certe anime straordinariamente sensibili. Oltre di che, ad accendere l' ira d' Oreste ben altre cagioni concorrono; e queste possono servire a persuadere la verisimiglianza. *Coloro dunque*, ripiglia Alfieri, *che poco credono nella forza della passione di un' alta e giusta vendetta, si compiacciano di aggiungere nel cuore d' Oreste l' interesse privato, l' amor di regno, la rabbia di vedere il suo naturale retaggio occupatogli da un usurpatore omicida; e allora avranno in Oreste la verisimiglianza totale del furor suo. Vi si aggiungano in oltre i sensi feroci, in cui Strofio re di Focida lo dee aver educato; le persecuzioni che il giovine non può ignorare essergli state in mille luoghi suscitate dall' usurpatore; l' esser egli insomma figlio d' Agamennone, e il*

pregiarsene assai; tali cose tutte riunite saranno per certo bastanti a immedesimare questa vendicativa passione in Oreste. Che se egli non l'ha da molti anni già in core, e se non è cresciuta con esso, certamente egli non potrà (come altri poco maestrevolmente l'ha fatto) vestirsela come una corazza; e, molto meno, dopo essere stato per due o tre atti della tragedia ignoto a se stesso, potrà egli divenire a un tratto nei due ultimi un vero figlio d' Agamennone, e un così acerrimo nemico d' Egisto.

Vien presto fatto di dire quando si è mal disposti = *L' Oreste d' Alfieri è un pazzo furioso*: ma il lettore, e lo spettatore imparziale, riconosce che questo personaggio non è scosso straordinariamente mai che da una causa straordinaria, improvvisa, con cui si trova a cimento, e in casi tali, che si accuserebbe di viltà, o si troverebbe inverisimile il suo carattere, se l'ira in lui non iscoppiasse a costo di perderlo. Non comparisce perciò mai pazzo, ed è furioso soltanto quando è naturale che lo sia; ed esso per l' umana indole, di cui gli Eroi non si spogliano, non può essere altrimente. Che se spingere si volesse più oltre il confronto dei due Oresti, ritenutane la diversità della situazione, del carattere e delle circostanze, e qualificando di pazzia l' imprudenza, si vedrebbe che è ben più pazzo furioso l' ignaro Oreste di Voltaire in faccia al vecchio Pammene, di quel che lo sia il consapevole Oreste in faccia ad Elettra.

Voltaire ha voluto differire lo scoprimento d' Oreste e procurarne a Pammene la sorpresa, e la gioja fuori

di scena. Egisto alla scena terza comparisce, forse a diporto, perchè la ragione del suo comparir non si sa, e vede i due stranieri, che a un cenno del vecchio si sono involati. Egisto ansioso domanda a Pammene che è rimasto nel luogo della scena:

» A qui dans ce moment parliez-vous dans ces lieux?
» L'un de ces deux mortels porte sur son visage
» L'empreinte des grandeurs et les traits du courage;
» Sa demarche, son air, son maintien m'ont frappé;
» Dans une douleur sombre il semble enveloppé;
» Quel est-il, est-il né sous mon obéissance?
P. » Je connais son malheur et non pas sa naissance.....
Eg. » Répondez d'eux Pammene: il y va de la vie.
Clytemnestre » Eh quoi! deux malheureux en ces lieux abordés,
» D'un œil si soupçonneux seraient-ils regardés?
Egiste. » On murmure, on m'allarme et tout me fait ombrage.

Vediamo se in questa scena le drammatiche convenienze si conservano, e se la condotta d'Egisto è verisimile. Egli è in uno stato d'allarme per le ciarle che si fanno, per i romori che corrono, e tutto con ragione gli fa ombra. I due stranieri non sono due naufraghi volgari: un di loro porta in volto l'impronto della grandezza, del coraggio e del cupo dolore; e un tirannuzzo sospettoso che li vide, li fissò e ne fu straordinariamente colpito, non si affretta ad interrogarli, ad assicurarsene; e soltanto ne rende risponsabile il vecchio che pietoso li accolse; e non si sa perchè li fece ritirare? E chi è poi questo vecchio? Forse un confi-

dente, un servo fedele di Egisto? Tutt' altro. E' un antico famigliare di Agamennone, che fu presente alla strage di quell'Eroe, cui è tuttora fedele e lo piange. Elettra ce lo fece conoscere con quei versi della scena seconda dell' atto primo:

» Pammène, aux derniers cris, aux sanglots de ton Roi,
» Je crois te voir encore accourir avec moi, etc....

Clitennestra lo conosce senza fallo; ed Egisto deve riguardarlo come occulto nemico. Egli è vero bensì, che Egisto rese Pammene risponsabile dei due stranieri sotto pena della vita: ma frattanto, qualora siano meritamente sospetti, chi gl' impedisce di dar loro tutte le cognizioni necessarie per i loro disegni, chi gl' impedisce di consigliarli, di guidarli, di meditar con essi qualche trama segreta? Questa cecità è veramente strana, e comparisce vieppiù grande, perchè appunto seguì con Pammene quello precisamente, che a noi sembra abbia dovuto il tiranno Egisto prevedere o almeno temere. Si risponderà, che questo è un portare il rigore all'estremo, e che al teatro non si sottilizza così: ma permesso mi sia di replicare che la ragione ci accompagna al teatro come fuori; e una inverisimiglianza qualunque basta per ruinare l' illusione: il rigore è spesso troppo quando si tratta del merito dell' autore; ma quando l' esame critico ha per mira principalmente, come quì, e potrei dire, unicamente i progressi dell' arte, non si va mai troppo lungi allorchè si ricerca l' esatta ragione di tutto; e n' abbiamo la prova e l' esempio nel celebre Commentario di Voltaire al teatro del gran Corneille. Conchiudo, che in questa scena, volendo il bi-

sogno del Poeta, che Oreste e Pilade non fossero ancora introdotti innanzi a Egisto, perchè non avevano stabilita ancora e concertata col vecchio la storiella da raccontarsi, e soprattutto perchè mancava l'urna, cui si voleva far fare un gran giuoco, ed era nascosta tuttavia fra gli scogli della spiaggia marittima, per non rappresentarci Egisto contro ogni buona regola tragica come un imbecille in contraddizione col suo tirannico sospettoso carattere, conveniva inventare una plausbil ragione, per cui avesse dovuto differir di chiamare a se e di sentire gli stranieri, che tanto aveano ferita e doveano ferir la sua fantasia.

Il sagace Racine nella sua Atalia previde, che avrebbe talvolta recato sorpresa la non abbastanza scaltra condotta di questa donna; e sebbene fosse giustificato sempre dalla notissima e venerata autorità della Sacra Storia, e con arte magica veramente ci faccia veder sempre la mano di Dio che strascina quell' empia al precipizio: pure ebbe cura di prevenire quest' obbjezione con que' versi dell' atto primo, posti in bocca a Giojada:

» Confonds dans ses conseils une Reine cruelle,
» Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan, et sur elle,
» Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur
» De la chute des Rois funeste avant-coureur.

Nella scena quarta, e appunto in quel giorno di festa, Egisto, non vecchio, si occupa de' suoi eredi; e siccome teme, che dopo la sua morte Elettra possa far valere contro Plistene i diritti che le dà il sangue al trono d' Agamennone: così propone a Clitennestra d'in-

durre la figlia a dar la mano di sposa a Plistene; a questo prezzo scioglierà i ceppi di quell' infelice:

» Sans doute elle est à craindre; et je sais que son nom
» Peut lui donner des droits au rang d'Agamemnon:
» Qu'un jour avec mon fils Electre en concurrence
» Peut dans les mains du peuple emporter la balance.......

Clitennestra non risponde sillaba; Elettra si trova pronta senza esser chiamata; e la madre eseguisce energicamente l' incarico. Ognuno può prevedere come Elettra accoglie la proposizione.

» Electre, au trône un jour vous pouvez aspirer;
» Vous pouvez, si ce cœur connait le vrai courage,
» De Micène, et d'Argos espérer l'héritage:
» C'est à vous de passer des fers que vous portez,
» A ce suprême rang des rois dont vous sortez.
» D'Egiste contre vous j'ai su fléchir la haîne;
» Il veut vous voir en fille, il vous donne Plysthène
» Plysthène est d'Epidaure attendu chaque jour:
» Votre hymen est fixé pour son heureux retour.....

Elettra a questo inaspettato annunzio monta sulle furie, e non è più quella che abbiamo veduta nell' atto primo:

» Madame, osez-vous bien par un crime nouveau
(Questo non è più certo aver de' riguardi rispettosi per la madre.)
» Abandonner Electre au fils de son bourreau?
» Le sang d'Agamemnon! Qui? Moi! la soeur d'Oreste,

» Electre au fils d'Egiste, au neveu de Thieste!....
» Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
» Dans ce sang malheureux que sa main les éteigne;
» Qu'il achève à vos yeux de déchirer mon sein:
» Et si ce n'est assez prêtez-lui votre main:
» Frappez, joignez Electre à son malheureux frère,
» Frappez, dis-je, à vos coups je connaîtrai ma mère.

Le ultime parole specialmente, contengono quanto di forte, di mordace, e oltraggioso poteva dirsi; ma prima di venirne alla replica di Clitennestra, fermiamci un momento sulla proposizione di queste nozze. Clitennestra era stata dianzi assicurata da Egisto, che il suo figlio Oreste non avrebbe evitato le insidie di Plistene; scordatasi ora della strage del figlio, che riguarda già come consumata, propone alla figlia di sposare il figliastro, affinchè essa, cui come sola superstite della stirpe di Atride apparterrebbe il trono d' Argo, e di Micene, e cui forse di buon grado que' popoli si sottomettereb-bono, non contrasti col tempo al figliastro questo medesimo trono. Sono fissate le nozze al *felice ritorno* di questo figliastro, cioè quando esso, ossia Plistene ritornerà lordo del sangue di Oreste fratello di Elettra a lui destinata sposa; di Oreste, che Elettra ama tanto e per cui sol vive; e il medesimo figliastro che si suppone già uccisore a tradimento del fratello della sua futura sposa, è figlio d' Egisto uccisor del padre di questa sposa, adultero della madre di essa che a lui sacrificò il marito, e figlio di Tieste, e perciò oggetto egli, e la sua stirpe d'odio implacabile per la stirpe d'Atreo,

e perciò per quella sposa medesima che è figlia d'Atride. Si possono immaginar nozze più infami ed esecrande? Ed è la madre istessa che imperiosamente le comanda alla figlia, e le vuole! E non è questa una abbominazione contraria al decoro teatrale? E quella madre, che con tanta sfrontatezza osa proporle, si sdegna del rifiuto della figlia, e amaramente la rimprovera, e la minaccia come se avesse ricusato il più grande onore o favore che si possa accordar mai: ecco alcuni versi di questa madre, se pure si può dir tale:

» Va, j'abandonne Electre au malheur qui la suit:
» Va, je suis Clytemnestre, et sur-tout je suis reine..

Si può dare nel primo verso maggior crudeltà! Si può dar nel secondo alterigia più ributtante? *Sono Clitennestra*, colei cioè, ch' ebbe cuore di scannare il marito, per farsi sposa dell' adultero; di perseguitar il figlio, e abbandonarlo alle insidie di chi ha sete del sangue suo; di opprimer la figlia, e di vedersela strascinar dietro in catene! *Sono regina*, cioè ho la forza di far tutto il male di cui una Clitennestra è capace.

» Le sang d'Agamemnon n'a de droit qu'à ma haine.....
» Pleure, tonne, gémis, j'y suis indifférente.

E costei è madre! e parla alla figlia che già rese infelicissima! Dopo aver avuto la viltà di proporre le infami obbrobriose nozze, foss' ella almeno in se rinvenuta un momento! Avesse almeno procurato di persuadere alla figlia che per lei non v'è scampo se non accetta per marito Plistene, che la necessità, il desiderio di vederla salva, l'impossibilità di sottrarla altrimente alle furie d' Egisto l' aveano suo malgrado indotta a parlarle

di quelle nozze, che pure odiose riconosceva per la figlia d'Atride! Al maggiore affronto possibile aggiunge l' insulto, le invettive, le minacce! E Voltaire volle fare Clitennestra un personaggio interessante!

La-Harpe ammira la forza dei sentimenti che furono espressi da Elettra, e dice poi = *Et pour peu qu'on se mette un moment dans la situation d'Electre, ne sent-on pas que c'est le langage qu'elle doit tenir?* E chi può dubitarne! Ma lo stile d'Elettra essendo quì soltanto vigoroso qual dovrebbe esser sempre, mi risveglia la spiacevole idea di quel che tenne nell' atto primo. Là si trattava dell' ombra invendicata del padre, del fratello esule, proscritto, cinto d'insidie, e costei temea di non esser figlia bastantemente tenera e rispettosa; e quì solo si sdegna, e i riguardi depone ove si tratta di lei!

Quanto a Clitennestra, *il est naturel*, ripiglia La-Harpe, *d'opposer la violence à la violence, et c'est ainsi que doit parler une femme, une reine, une mère, frappée par sa fille dans l'endroit le plus sensible*... Una donna, una regina, una madre quando hà ragione, quando è pagata d'ingratitudine, quando è offesa senza giusto motivo, dee risentirsi: ma quando la risposta che riceve è l'effetto di un affronto, e di una violenta provocazione, come nel caso nostro, la donna, la regina, la madre dee riconoscere il torto ch' ebbe, rimanerne mortificata e avvilita, o almeno almeno compassionar la sorte della figlia, e perdonarle i primi moti dell' ira che non seppe reprimere. Ignorava forse Clitennestra, conscia del carattere di Elettra, della sua pietà per il padre, dell' amor suo per il fratello, che il

solo parlare d'un imeneo di tal sorta era grave ferita al suo cuore? = *Mais ce qu'il y a ici de remarquable, c'est qu'à travers ses emportemens, on voit toujours en elle le besoin d'être aimée de ses enfans.* = E in quali parole di Clitennestra trovò La-Harpe che apparisca vestigio di tenerezza materna? = *Je t'aimai malgré toi:* son queste le sole parole che mi è riuscito di rintracciare nella risposta di questa madre di nuova foggia in cui si esprima amore; e se si riflette che questa madre ha sempre, dopo la strage d'Agamennone, tenuto la figlia nell'oppressione e nell'obbrobrio; se si osserva che questa madre istessa, contenta che il figlio suo sia rimasto, come già crede, vittima di Plistene, è intesa ora a render proficuo all'assassino, l'assassinio del figlio istesso, si giudica facilmente di qual tempra sia *il suo bisogno di essere amata dai figli suoi*: aggiungansi per ultimo i versi che seguono le tenere parole = *Je t'aimai malgré toi.* =

» Je t'aimai malgré toi: l'aveu m'en est bien triste:
» Je ne suis plus pour toi que la femme d'Egiste;
» Je ne suis plus ta mère, toi seule tu as rompu
» Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu,
» Ces nœuds qu'*en frémissant* réclamait la nature,
» Que ma fille déteste, et qu'il faut que j'abjure.

Finisce La-Harpe col dirci = *C'est-là ce qui la rend intéressante autant qu'elle peut l'être; c'est-là ce qui justifiera sa conduite à nos yeux, lorsque nous la verrons céder aux instances et aux larmes d'Electre prosternée à ses pieds et consentir à prendre la défense d'Oreste livré au pouvoir d'Egiste. Ces retours de sen-*

sibilité, après les éclats de la colère, sont la fidèle image de la nature, et le véritable esprit de la tragédie.

La-Harpe ci disse a principio che il solo mezzo di rendere Clitennestra interessante era quello di mostrarla lacerata dai rimorsi e dal pentimento, e vittima della propria coscienza: come dunque la trova ora interessante quanto esser mai lo può, mentre ai delitti, che la rendono odiosissima, aggiunge una insopportabile abbominazione, e spinge l' audacia e la sfrontatezza al di là d' ogni limite? Ora che si è concentrata tutta in Egisto, ed approva col fatto l' assassinio del proprio figlio Oreste che già crede morto? Egisto alla scena quarta le dicea:

» Clytemnestre, vos Dieux ont gardé le silence:
» En moi seul désormais mettez votre espérance.

Questi freddi tratti d' empietà offendono il costume e il decoro della scena; e Clitennestra se li beve, e non più consultando che il proprio vantaggio, pensa ad assicurare il frutto del suo misfatto antico. Lo spettatore inorridito o non crede veraci que' misteriosi segni d' affetto materno, che mesce alle atroci invettive con cui fulmina iniquamente la misera figlia, o non li cura, e quand' anche li raccolga avidamente, bastano appena a impedire che il carattere di questa madre non sia riguardato come inverisimile per la troppa sua mostruosità: quell' artifiziosa tinta d' amore materno indica appena il grido della natura, che la forsennata donna si sforza di soffocare, ma non può estinguere. Lo spettatore non giustificherà mai Clitennestra qualunque cosa ella in seguito dica o faccia; perchè o troverà che una

madre per quanto sia tigre in volto umano, non può non arrendersi alle lagrime, con cui una figlia a' suoi piedi implora la di lei assistenza, in difesa del proprio figlio che è tratto a morte, o perchè troverà una contraddizione manifesta nel carattere che allora mostrerà, con quello che avrà precedentemente mostrato. Certi moti di sensibilità che succedono alla ferocia, sono bensì l' immagine della natura, perchè non v' è scellerato che sempre sia tale, freddamente tale; ma non lo rendono perciò interessante; sono conformi anche allo spirito della tragedia, in quanto impediscono che un personaggio odioso, atroce non apparisca, e il terrore in tal guisa non degeneri in orrore; ma non tolgono al personaggio odioso l' odio che merita, ben lungi dal giustificarlo.

Il soliloquio della scena sesta nuoce ad Elettra; giacchè ognuno sperò, che rinforzando il carattere vigoroso, di cui finalmente avea dato un indizio colla madre, ora che è libera e sola, farà uno sfogo degno di se, mostrerà tutto l' orrore e l' infamia delle nozze con Plistene, ed accenderà nello spettatore un nobile sdegno: ma ella in vece ha rimorso del suo trasporto, e languidamente rimembra le cagioni che lo eccitarono per iscusarlo.

» Hélas! j'en ai trop dit: ce cœur plein d'amertume
» Répandait, malgré lui, le fiel qui le consume.

E questa è la feroce figlia d' Agamennone invendicato, quella cui non convengono, al dir dello stesso Voltaire, che sentimenti d' alto dolore e d' implacabil vendetta?

» Je m'emporte, il est vrai; mais ne m'a-t-elle pas
» D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?
» On offre sa dépouille à sa sœur désolée!....
» S'il n'est plus, si ma mère à ce point m'a trahie,
» A quoi bon ménager ma plus grande ennemie?
» Pourquoi? pour obtenir de ses tristes faveurs
» De ramper dans la Cour de mes persécuteurs?......

Voilà comme on parle au cœur en vers harmonieux! dice La-Harpe. L'elogio è bello, ma non so trovarlo opportuno. Conveniva quì parlare al cuore, senza fallo, ma secondare le disposizioni, in cui posto l' avea la scena precedente, disposizioni di fremito e d'ira; conveniva compir la situazione già preparata, e non soffocarla; le parole d' Elettra dovean essere tutte fuoco e saette, vibrate in versi robusti, non molti, sonori bensì, ma non sdolcinati e svenevoli. Clitennestra le aveva tacitamente annunziata la morte d'Oreste, ed ella mostra di averla intesa.

» . . . . Mais ne m'a-t-elle pas,
» D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?

All' idea della morte d' Oreste, in cui Elettra aveva riposta ogni sua speranza, si unisca il pensiero degli autori della morte di lui; giacchè Elettra deve attribuirla alle insidie d' Egisto, con cui Clitennestra è in tutto concorde; si leghi tutto questo alla scena precedente, e si giudichi qual mongibello d'affetti debba scoppiare in Elettra, e tanto più forte, quanto meno represso dalla presenza della madre. A questo scoppio avrei riconosciuto una volta la figlia d' Atride. Voltaire ha voluto prendere il sugo, e lo spirito dell' Elettra di So-

focle, e fecondarne i germi: ma perchè mai farli tanto degenerare? Anche in Sofocle Elettra, dopo aver con rabbiosa violenza lanciate le più terribili invettive contro la madre, confessa che fu eccessivo il suo trasporto: ma in vece di scemarne l' effetto lo accresce, facendo sentire alle sue compagne, che formano il coro, quanto difficile egli è, nello stato infelice in cui si ritrova, di contenersi entro i limiti della moderazione e della filiale pietà; e il coro vieppiù la compiange e la conforta; serba colla sorella Crisotemi lo stesso contegno, e finisce poi questa per unirsi ad Elettra, di cui lo smanioso dolore trova giusto e lodevole, e getta da se lungi le impure libazioni, che la madre mandava per mezzo delle innocenti sue mani alla tomba del padre loro. Notisi, che Sofocle non mette mai a cimento la figlia colla madre al modo di Voltaire; e che anzi le poche volte che s'incontrano, non è la madre che soffia nel fuoco, ma è quella che lo ammorza; la madre è mite, e soltanto si risente all' ultimo, dopo che la provocazione è giunta all' ultimo grado.

Chi potrà negare che la proposizione delle nozze di Plistene, in cui s' impiegano tre scene, o per meglio dire, gran parte dell' atto secondo, non sia un inutile episodio? Se queste tre scene si staccano dalla tragedia, l' azione corre egualmente, e non vi è bisogno d' ingojarsi la creazione di un figlio d' Egisto adottato da Clitennestra, figlio di cui la mitologia non ci fa menzione, e che fa quì la sua parte senza comparire in iscena, e senza che si sappia qual fu la prima moglie d' Egisto, e come e quando partorì questo nipote

di Tieste, destinato ad occupare il trono del figlio d'Atreo? Quest' episodio ci fa necessariamente scordare l'azione principale, rompe l' illusione che l' arrivo d'Oreste faceva nascere; e non avendo per base che un'abbominazione, ispira un continuato ribrezzo, senz'ombra di compassione o di terrore. Perchè almeno non fu Egisto che propose ad Elettra l' imeneo col figlio? La proposta era degna di lui, e le risposte di Elettra, e le convenienti furie d' entrambi avrebbero prodotto forse un bel contrasto drammatico. e accresciuto il desiderio della vendetta.

In Voltaire, Dice il Signor Carmignani, *Ifisa raccontando ad Elettra che due stranieri giunti non ha molto su quella riva, si sono lungamente trattenuti intorno alla tomba di Agamennone; ch' ella ha veduta questa tomba*

» . . . . Couronné de guirlandes,
» De l'eau sainte arrosé, couvert encore d' offrandes
» Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
» Tels que ceux du héros dont mes sens sont frappés;
» Une épée . . .

e assicurando che questo dee essere stato fatto da Oreste, ch' egli vive perciò; ch' egli è sulla riva di Micene, produce una nuova situazione. Le speranze di Elettra si risvegliano. Esse servono a renderla vieppiù interessante, allorchè le sarà annunziata la falsa nuova della morte del fratello.

La situazione, di cui parla il Signor Carmignani, è quella della scena settima, che termina l' atto secondo,

in cui giunge Ifisa tripudiante per l'allegrezza, e dice alla sorella dolente:

Iphise. » Espérons.

Electre. » Non, pleurez; si j'en crois une mère
» Oreste est mort, Iphise.

Iphise » . . . . Ah! si j'en crois mes yeux
» Oreste vit encore, Oreste est en ces lieux.

Il cuore di Elettra a questi detti deve dare un ribalzo, ma non tale da venir meno, finchè la nuova non è schiarita; la speranza rientra lentamente nell'animo degl'infelici assuefatti a restar delusi, ed Elettra dice troppo presto:

» . . . . Je succombe à l'atteinte
» Des mouvemens confus d'espérance et de crainte.

Ifisa racconta che due naufraghi furono accolti da Pammene, che uno di questi sconosciuti..... Elettra l'interrompe di nuovo:

El. » . . . Je me meurs, et me soutiens à peine.

Elettra non dev'esser così svenevole, e deve anzi facilmente dubitare di una menzognera illusione, per vane apparenze, bevuta forse dalla sorella.

Un di que' due, prosegue Ifisa, somiglia, all'aspetto e al portamento, l'Eroe che trionfò di Troja, e par che in segreto sia da Pammene nascosto: ella ha veduto la tomba del padre coronata di ghirlande, ec.

Lo spettatore che sa già che Oreste è giunto, e che alberga in casa di Pammene, sarebbe disposto a credere il racconto d'Ifisa; ma trova inverisimile che Oreste, sotto la scorta del vecchio, abbia osato commettere una sì grande imprudenza. Poteva Egisto passare egualmente

presso la tomba, e se al mirar le ghirlande, i capelli, la spada, una semplice donzella pensò al ritorno d' Oreste, quanto più sarebbe stato pronto a formare il sospetto quel palpitante tiranno, che avea già veduti i due forestieri scampati dall' onde, ed era stato colpito dalla fisonomia d' uno di essi, distinta da non volgari lineamenti, e dalle tracce di dolore profondo? La cosa per lo spettatore diventa incredibile. Quelle ghirlande, que' capelli, quella spada sono segni equivoci; ed Elettra non può abbandonarvisi; ma pure altro non sa obbiettare se non la possibilità di un nuovo laccio teso da Egisto, che sarebbe stranissimo:

El. » Je vous crois; j'attends tout: mais n'est-ce point un piège
» Que tend de mon tyran la fourbe sacrilège?
» Allons. De mon bonheur il me faut s'assurer.
» Ces étrangers. . . . Courons, mon cœur va m'éclairer.

Iphise. » Pammene m'avertit, Pammene nous conjure
» De ne point approcher de sa retraite obscure.
» Il y va de ses jours.

Electre. » Ah que m'avez-vous dit?
» Non, vous êtez trompée, et le Ciel nous trahit.
» Mon frère après seize ans rendu dans sa patrie,
» Eût volé dans les bras qui sauverènt sa vie;
» Il eût porté la joie à ce cœur désolé;
» Loin de vous fuir, Iphise, il vous aurait parlé.
» Ce fer vous assurait, et j'en suis allarmée:
» Une mère cruelle est trop bien informée.
» J'ai cru voir et j'ai vu dans ses yeux interdits
» *Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils....*

Alle ragioni d'Elettra non v'è replica: ella non ostante vuol parlar a Pammene a qualunque costo. Ifisa procura di calmarla, e di farle sperar che il Cielo forse accorderà il ritorno d'Oreste alle loro grida, e al loro pianto.

La-Harpe ammira in questa scena la maestría del dialogo, e la magía drammatica che i moderni, dice egli, *ont porté beaucoup plus loin que les anciens*, e in parte ha ragione; ma non riflette che gli antichi non fecero mai tanta pompa di piccoli mezzi, e che l'arte con cui questi piccoli mezzi s'ingrandiscono, rimanendo difficilmente nascosta, fa talvolta ammirare il Poeta; ma non produce quella spontanea illusione, senza di cui manca lo scopo della tragedia.

Electre finit cependant, soggiunge La-Harpe, *par se rendre aux remontrances de sa sœur et partage ses espérances; elle termine l'acte par ce vers:*

» Ah, si vous me trompez vous m'arrachez la vie.

Vers qui nous prépare à la pitié qu'elle nous inspirera quand elle se croira sûre de la mort de ce même frère dont on lui fait espérer le retour et la présence. = Questo verso manifesta una speranza troppo radicata a fronte dei motivi che la fanno creder vana, e che sono allegati da Elettra stessa: e perciò l'effetto che produce è molto minore di quello che produrrebbe, se lo spettatore credesse la lusinga più ragionevole. Quest'ultimo verso poteva al certo far nascere una situazione, perchè nulla vi può essere di più drammatico dell'alternativa della speranza e del timore, e del passaggio rapido dalla gioja al dolore: ma questa è assolutamente svanita. Per pro-

durla conveniva che Elettra, piena di fiducia nei detti d'Ifisa, si fosse incontrata in Pammene, e ne avesse ricevuto il fatal disinganno; invece sappiamo bensì che ebbe luogo quest'incontro, e ce lo dice Elettra alla scena quarta dell'atto terzo: ma siccome non ebbe luogo in presenza dello spettatore, così lo spettatore non ne prova l'effetto. Vedremo altresì che non accresce nemmeno la compassione nella scena dell'urna, e ne dirò poi la ragione. Ora mi convien ritornare al Signor Carmignani, che in una nota alteramente così rampogna quel Grande, innanzi a cui, quand'era in vita, i Zoili non osavano, per rispetto, aprir bocca = *Alfieri chiama questi capelli* MEZZUCCI *: ma con questi mezzucci Eschilo nelle Coefore, Sofocle e Euripide nelle due Elettre hanno saputo interessare. Non bisogna mai spogliare il soggetto di ciò che serve a ben dipingerlo nella fantasia degli spettatori. Quel rito funebre de' capelli recisi e posti sulla tomba di Agamennone ha un patetico, che non è compensato abbastanza dal far di Oreste un pazzo furioso.* =

Alfieri chiama *i capelli recisi* mezzucci, e lo sono, e lo furono anche in faccia ai Greci. Sono mezzucci per noi, perchè i riti funebri degli antichi sono oggidì ridicoli, e non si potrebbero veder senza ridere; e i capelli recisi, per quanto patetico potessero avere anticamente, sarebbe stoltezza il pretendere che conservino questo patetico ai tempi nostri. Conveniva dunque spogliare il soggetto di questa puerilità, che per noi non può avere altro nome. E chi mai seppe dipingere più vivamente il soggetto di quel che Alfieri il dipinge,

quantunque sdegnato egli abbia di ricorrere a questi meschini ajuti? Risposi già quanto fa d' uopo alla ributtante mordacità, con cui si osa chiamar l' Oreste d' Alfieri un pazzo furioso, e dimostrai quanto quel personaggio caldissimo debba piacere; e non aggiungerò ora se non che sempre è piaciuto, e piace, e interessa sommamente alla lettura, e alla rappresentazione; e se a taluni che fiutano il vero bello non piace, sarà questa una prova di più che deve piacere a coloro che il vero bello conoscono ed assaporano, e alla imparziale generalità. I capelli recisi furono mezzucci anche per i Greci e ne abbiamo la notizia certa in Euripide.

Il primo che di questi si valse fu Eschilo, il vero padre della tragedia, che il suo genio soltanto avendo per guida, e mancandogli il soccorso dell' esperienza teatrale, potè facilmente ingannarsi, fu in ciò leggiermente imitato da Sofocle; ed Euripide che testimonio era stato del cattivo effetto prodotto da questo frivolo incidente, osò, con poco lodevole vanagloria, di farne nella sua Elettra la parodia. Convien dunque supporre che il Signor Carmignani si fosse dimenticato la lettura de' Greci, allorchè scrisse che anche Euripide ha saputo interessar coi *capelli recisi*, se pur non intese che questi abbia voluto interessare, facendone giudiziosamente la censura e la satira.

Ma, volendo giovare ai progressi dell' arte, non basta il rispondere al Signor Carmignani; fa d' uopo principalmente osservare in qual modo Eschilo e Sofocle si valsero di questo mezzuccio ai tempi loro, in cui lo spargere i proprj capelli recisi sulla tomba de' morti

era pregevole uffizio di pietà per i più cari superstiti del trapassato.

Alla scena prima dell' atto secondo delle Coefore, dopo che Elettra ebbe fatte le sue funebri libazioni sulla tomba del padre che irrigava d' amare lagrime, mentre invocava Mercurio che pietoso recasse alle infernali Deità i suoi voti, vide sull' avello una ciocca di capelli simili ai suoi: chi fece mai quella obblazione? Coloro cui convenir poteva quell' atto ossequioso erano nemici d'Atride.... La somiglianza di que' capelli co' suoi, conosciuti diversi da quelli di Clitennestra.... Il dono non poteva essere che di Oreste.... È naturale la scossa che il cuor d' Elettra riceve, ma si abbandona ella di slancio all' allegrezza? Vien ella meno? Si affanna ella come in Voltaire? No, certo. Trova verisimile che i capelli siano d' Oreste: ma non sogna nemmeno che ve gli abbia recati egli stesso, ed immagina che abbia mandata questa obblazione al padre. Il Coro trae da ciò una nuova cagion di pianto, e lo riguarda come il funesto annunzio che Oreste non rivedrà mai più la sua patria. Ecco una veramente patetica situazione. Que' capelli senza dare ad Elettra una sciocca lusinga inverisimile, furono un dardo che la trafisse, e i suoi occhi si riempirono di lagrime amare. Ella rumina però tuttavia fra se... Ah! perchè mai non possono parlar que' capelli, e torla da tanto affanno! Frattanto un altro indizio ripercote l' anima sua, agitata come il mare in tempesta... le orme di passi eguali ai suoi... è forse ella perciò rassicurata? Nemmeno: quest' altro indizio vieppiù la conturba e l' addolora. L' osservavano in disparte Oreste

e Pilade, e alfin si mostrano: ma che non vi vuole, e quanti non equivoci contrassegni Oreste è costretto a darle prima, benchè già come tale siasi scoperto, per convincerla, per accertarla che egli è veramente il suo diletto fratello Oreste? Ecco come, sebben con mezzi difettosi, il padre della tragedia, dipingeva la natura, la vera natura, e ricercava, dipingendola, le vie del cuore.

Nell' atto secondo dell' Elettra di Sofocle, Elettra ha saputo la nuova della morte del fratello dall' ajo d' Oreste, che si finge spedito da un Focese ad annunziarla. Alla scena unica dell' atto terzo arriva la buona, ma sempliciotta Crisotemi fuori di se per la gioja, ed assicura Elettra che Oreste vive: ma Elettra la riguarda come stolida, e s' induce a stento ad ascoltarla. Crisotemi racconta che ha veduto co' suoi proprj occhi a una estremità della tomba del padre de' capelli recisi di fresco, e combina ragionando che non potendo esser quelli di Clitennestra, devono essere indubitatamente quelli di Oreste. Elettra invece di rallegrarsi, o di scuotersi a quel racconto, risponde a Crisotemi, che il viver d' Oreste è un sogno, che Oreste è morto, e che ne ha saputo la nuova fatale da un uomo che fu testimonio della sua morte: ecco come Sofocle fa valere il mezzuccio dei capelli recisi, senza ghirlande, senz' acqua santa, senza doni, senza spada, e il momentaneo trasporto della sola sempliciotta Crisotemi nulla presentando nè di strano, nè d' inverisimile allo spettatore, perchè Elettra non concorre ad illudersi e a venir meno mal a proposito, prepara diverse bellissime situazioni trasandate da Voltaire, e somministra materia per un atto intero anche di una

tragedia moderna. Volendo riprodurre i capelli recisi, perchè mai Voltaire non ne profittò come i Tragici greci, mentre il poteva senza urtar le moderne abitudini e la moderna delicatezza? Quante situazioni si affacciano a chi si propone di fecondare i germi di Sofocle! Crisotemi, che dal tripudio s' inabissa nel dolore, venne per trar la sorella dal vortice de' mali, in cui l'aveva lasciata; e ritrova non solamente i mali medesimi, ma li vede saliti al colmo dell' infortunio: quest' ottima donzella, che confonde il suo pianto con quello di Elettra, potea formare una situazione interessante. Che si farà in tanta sciagura? Il ministro di vendetta, l' unica speranza delle figlie d' Agamennone, il loro fratello Oreste è morto! E il padre resterà invendicato? E l' empio Egisto, e Clitennestra godranno in pace, tranquilli il frutto del loro delitto? Che vi è più da temere dopo la morte d' Oreste? La vita per gl' infelici è un peso; ed ora dipendendo dal figlio di Tieste è incerta: si arrischi dunque, e si tenti il gran colpo ch' era riserbato ad Oreste. Ecco un' altra situazione nell' orditura del progetto che forma Elettra di uccidere Egisto coll' ajuto della sorella. Elettra è capace di una magnanima impresa, è impetuosa, è intrepida, è infiammata dall' ira, dal desio di vendetta; e il dolore non l' avvilisce, ma la rende furibonda. Crisotemi è timida, non vede che pericoli, che ostacoli, e combatte il disegno della sorella, perchè crede impossibile di effettuarlo. Ecco il campo aperto a una lotta, a un contrasto che serve d' occasione al conflitto degli affetti medesimi. Perchè dunque Voltaire si limitò egli a ricavare dall' incidente de' ca-

pelli recisi un' allegrezza precipitosa, inverisimile; allegrezza che non servì poi nè punto, nè poco a render più viva la compassione per Elettra al momento del terribile disinganno? I germi di Sofocle gli somministravano materia con cui supplire all' abbominevole episodio delle nozze del nipote di Tieste colla nipote d'Atreo, senza interrompere il corso dell' azione, e rendendolo anzi più rapido e più vivace.

Alla scena prima dell' atto secondo dell' Elettra d'Euripide, Elettra avea già parlato con Oreste e Pilade; e se i loro discorsi non bastavano a scoprirli, furono pur tali da disporla a riconoscerli, o a figurarsi al menomo indizio il loro ritorno. Essi divennero suoi ospiti: l' ajo d' Oreste recò ad Elettra povera un agnello, dei vasi di vino ed altro, con che potesse onorare que' forestieri; e nel venire visitò la tomba d' Agamennone. Fatta matura riflessione, confrontando i capelli, il buon vecchio si persuade che Oreste sia venuto furtivamente ad onorar la dogliosa tomba del padre: ma Elettra gli rimprovera quel pensiero come non degno del saggio suo intelletto, e gli fa sentire, che quand' anche del medesimo sangue entrambi nati, avessero avuto, essendo bambini, somiglianti i capelli; pure questa somiglianza avea dovuto perdersi in lui per gli esercizj ginnastici e le altre fatiche del corpo, e in lei per la cura avuta dei suoi capelli fin dall' infanzia. Oltre di che, fossero pure i capelli recisi somigliantissimi ai suoi, nessuna speranza da ciò ricavar si potrebbe, per esser frequente il caso di due persone che hanno egualmente bionde le chiome, benchè del medesimo sangue nate

non sieno. Conchiude Elettra, che quelle obblazioni furono fatte probabilmente o da qualche straniero, che compianse il destino del padre suo, o da qualche antico servo fedele, che seppe deludere la vigilanza degli uccisori dell' antico suo Re. Il vecchio non sa più che dire, e si passa al discorso degli ospiti, senza tener verun conto delle obblazioni trovate sulla tomba di Atride. Che questo sia stato un tratto di malizia d'Euripide per mettere in ridicolo il mezzuccio de' *capelli recisi*, adoperato da Eschilo, non vi può essere chi ne dubiti: = *C'est une malice d'Euripide*, dice il P. Brumoi, *pour tourner la reconnaissance d'Eschyle en ridicule* =: e se questo mezzuccio fosse stato applaudito sul teatro d' Atene, Euripide o lo avrebbe imitato, o almeno rispettato: ecco dunque la prova che l'incidente de' capelli recisi era un mezzuccio anche in faccia ai Greci; e se lo era per gli antichi, che come un rito pio e religioso riguardavano l'obblazione dei capelli recisi all' ombra de'morti, quanto più dev' esserlo per i moderni, che cotai riti ignorano e disprezzano? Ebbe dunque ragione Alfieri di sbandirlo dalla sua tragedia; e non merita lode Voltaire che non solamente se ne valse, ma gli attribuì una forza e un effetto che nè Eschilo, nè Sofocle gli attribuirono, e di cui era per se medesimo incapace.

L' atto terzo dell' Oreste di Voltaire comincia con una solenne inverisimiglianza, che si vedrà chiaramente essere stata immaginata per atteggiar Clitennestra nella scena dell' urna, di cui parleremo in appresso. Oreste racconta a Pilade, che essendo egli entrato nella tomba

d'Agamennone per offerire all' ombra del padre i suoi doni bagnati di lagrime, vi ha trovato una donna e una donzella; ed ecco ciò ch' ei dice essergli accaduto:

» Une femme vers moi courant désespérée,
» Avec des cris affreux dans la tombe est entrée;
» Comme si dans ces lieux qu'habite la terreur,
» Elle eût fui sous les coups de quelque Dieu vengeur;
» Elle a jetté sur moi sa vue épouvantée;
» Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
» J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'enfer
» Sortir entr'elle et moi de l'abyme entr'ouvert.
» Leurs serpens, leurs flambeaux, leur voix sombre, et terrible
» M' inspirait un transport inconcevable, horrible,
» Une fureur atroce; et je sentais ma main
» Se lever, malgré moi, prête à percer son sein:
» Ma raison s'enfuiait dans mon âme éperdue:
» Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue;
» Sans s'adresser aux Dieux, et sans les honorer
» Elle semblait les craindre, et non les adorer.
» Plus loin versant des pleurs une fille timide,
» Sur la tombe et sur moi fixant un œil avide,
» D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Nella scena seconda Oreste dimanda a Pammene chi erano que' due oggetti, uno per lui d' orrore e l'altro di dolore; e Pammene risponde, che una era Clitennestra sua madre, e l' altra sua sorella Ifisa:

Pammene. » Seigneur, l'une était votre mère....
Oreste. » Clytemnestre! elle insulte aux mânes de mon père!

Pam. » Elle venait aux Dieux vengeurs des attentats
» Demander un pardon qu'elle n'obtiendra pas;
» L'autre était votre sœur, la tendre et simple Iphise,
» A qui de ce tombeau l'entrée était permise.

Tutto questo fa veder da lungi qual sarà il disviluppamento della tragedia: ma ov'è la verisimiglianza nell' ingresso di Clitennestra alla tomba, e nello stranissimo effetto che l'incontro fra essa e il figlio produce senza che si conoscano? Negli atti precedenti non si è mai detto che Clitennestra sia penetrata nella tomba d'Agamennone; ella non ha mostrato mai pentimento del fallo suo, e soltanto si è lagnata d'un tetro presagio che la funestava, e gl'impediva di celebrare tranquillamente, e con la solita giovialità l'anniversario delle sue nozze coll'empio Egisto. Come mai oggi improvvisamente s'introdusse in quel luogo per lei d'orrore? A dimandar perdono? Essa che dianzi volea colle forzate nozze d'Elettra assicurare il trono d'Atride al figlio d'Egisto? Essa che diceva:

» Le sang d'Agamemnon n'a de droit qu'à ma haîne!

Clitennestra lorda del sangue d'Agamennone; Clitennestra che festeggia l'assassinio d'Agamennone da lei commesso; Clitennestra sempre degna sposa di Egisto, nella tomba d'Agamennone invendicato! Questa è una profanazione abbominevole, inverisimile, incredibile. Clitennestra nelle Coefore d'Eschilo, e nell'Elettra di Sofocle, turbata da un sogno funesto, vorrebbe poter essa piangendo abbracciare l'avello dell'ucciso marito, e implorar pietà: ma indegna troppo si riconosce di presentarvisi, e temerebbe che l'ombra sdegnosa ne uscisse

per respingerla addietro; e perciò manda le sue libazioni, e i suoi doni per mano della innocente Crisotemi: ma questa pure trattenuta, e rimproverata dalla sorella Elettra, comprende che infami sono quelle obblazioni, e oltraggiose per l' inulto padre; e inorridita le scaglia lungi da se.

Che Macbet dopo avere assassinato l' amico, nel delirio del suo rimorso creda di vederne lo spettro sanguinoso a quel convito cui doveva intervenire, su quella sedia ch' era destinata per lui, non è spettacolo gradito, fuori della scena inglese; ma non ripugna alla ragione, perchè l' esaltata delirante fantasia può crear fantasmi, e dar loro corpo e vita. Che Clitennestra vedendo un giovine nella tomba d' Agamennone, senza conoscerlo, senza pensar almeno che potrebb' essere Oreste, e rammentarsi le predizioni degli oracoli, creda veder in lui un Dio vendicatore, e spaventata a lui si sottragga fuggendo; che quel giovine incontrandosi con quella donna, senza saper chi sia, senz' esser presago del destin che lo attende, sia trasportato da cieco improvviso furore, vegga le furie anguicrinite, e sia spinto a trafiggerle il seno, sono stranezze inconcepibili, e l' illusione non trova appoggio. Se invece la madre e il figlio si fossero improvvisamente incontrati e riconosciuti in quella tomba, la maraviglia cesserebbe, e potrei colle idee somministrate dalla mitologia facilmente figurarmi che Oreste tutto pieno la mente e il cuore della strage paterna, alla vista della rea madre, aizzato per così dire dall' ombra che gli sta innanzi agli occhi, e gli chiede vendetta, abbia sentito un cieco, atroce impulso che a

ferir lo traesse la madre istessa, e che Clitennestra atterrita dalla presenza dell' ombra inulta, e dalla ricordanza delle tremende predizioni degli oracoli, alla vista del figlio, sia stata compresa dallo spavento, e mossa a fuggire; sebbene anche in questo caso nascerebbe una difficoltà, ed è quella che qualche cosa converrebbe pure accordare al grido della natura. In somma l' accaduto nella tomba farebbe effetto senza offendere la ragione, qualora si narrasse come veduto cogli occhi della mente sognando: e di fatto questi stratagemmi drammatici sogliono essere presentati per mezzo dei sogni; ma narrato tranquillamente da Oreste, come veduto cogli occhi materiali, e di giorno, senza che possa attribuirsi a delirio d'immaginazione, diventa un'assurdità, che, non appagando, e non commovendo, infastidisce.

Pammene rammenta ad Oreste gli ordini degli Dei che gli proibiscono di scoprirsi ad Elettra. . . .

» Electre vous nuirait loin de vous être utile
» Son caractère ardent, son courage indocile,
» Incapable de feindre et de rien ménager
» Servirait à vous perdre au lieu dè vous venger.

Come? Oreste si celerà principalmente alla misera Elettra, a quella che lo salvò, a quella che sola veramente l' ama e lo piange, a quella cui dovea tosto manifestarsi, invece di arrischiar tutto scoprendosi a un vecchio che a caso incontrò per il primo? Chi aver dovea maggior interesse nel condurre a buon fine l' impresa, Pammene, o Elettra? Chi potea con più pronti ed efficaci mezzi secondarla, se non Elettra che vivea colla madre, e con Egisto? Chi meglio indicare il luogo,

il tempo, l'opportunità di agire? Ma Elettra invece rovinerebbe tutto colle sue imprudenze, dice Pammene; ed ecco la sorella dipinta come una dozzinal feminuccia incapace di fingere e di reprimersi; ecco il carattere di Elettra degradato in faccia di Oreste e degli spettatori: ella non è più la magnanima, l'inflessibile Elettra, ella è una ciarliera. Non fa dispetto quel vecchio insignificante che tanta importanza ripone in serbare il segreto con Elettra? V' è però un motivo di occultarsi, che non ammette contrasto: la volontà degli Dei: quand'è che gli Dei parlarono? Come? A chi diedero un ordine tanto ingiusto, barbaro e assurdo? Non si sa. Pammene lo suppone e lo rammenta; Oreste è un fantoccio che ciecamente si move come lo fa muovere il vecchio Pammene. Questo intervento degli Dei è ricavato dall' Elettra di Sofocle; e possiam tosto osservare come Voltaire ha quì fecondato i germi di Sofocle. Nella prima scena dell' Elettra greca, dopo la tanto ammirata esposizione, Oreste racconta, com' egli, desideroso di vendicar la morte del padre, consultò l' oracolo di Delfo, e n' ebbe in risposta, che dovea vendicarsi senza strepito, l' arte e il segreto usando in luogo d' aperta forza. Celossi forse Oreste per questo alla sorella Elettra? Indagò prima se al par di lui volea vendicato il padre; ma conosciuta l' indole della donzella, a lui si manifestò, e con essa concertò e compì l' impresa.

Fin dal principio di quest' atto due schiavi stanno sul palco scenico, portando uno l'urna miracolosamente salvata dal naufragio, e l'altro la spada. Pammene va precursore ad Egisto de' due nunzj della morte di Oreste.

La scena terza è insignificante; la quarta contiene la celebre situazione ricavata da Sofocle, ove Elettra tiene l' urna, in cui crede racchiuse le ceneri del suo fratello morto. Compariscono Elettra e Ifisa.

Electre. » L'espérance trompée accable et décourage;
» Un seul mot de Pammene a fait évanouir
» Ces songes imposteurs dont vous osiez jouir.

Ecco mancata, come io già dissi, la situazione che dovea nascere dall' allegrezza ispirata da Ifisa ad Elettra nella scena de' capelli recisi, ultima dell' atto secondo. Pammene disingannò Elettra fuori di scena; e l' effetto del passaggio dalla speranza all'abbattimento è perduto per lo spettatore. Ma è svanita anche l'impressione di quel verso, che omai dev' essere dimenticato,

» Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie;

su cui molto e non a torto contava La-Harpe. Se Elettra alla scena dell'urna avesse conservate le disposizioni liete della scena de' capelli recisi, siccome più terribile giungerebbe al suo cuore la sicura nuova della morte d' Oreste, giungendo inaspettata, e al momento in cui quasi è certa che sia ritornato sano e salvo; così più commovente riuscirebbe il suo dolore: ma ella disingannata da Pammene, ricadde nella situazione, in cui la lasciò Clitennestra, facendole assai chiaramente capire, che la morte d' Oreste era indubitata: lo spettatore riguarda omai come già quasi consumata l' impressione di quella fatalissima nuova, e molto meno si sente ripercosso dal dolore di Elettra, che crede già molto diminuito.

Osservo altresì, che lo spettatore è omai stanco, e

non regge più alla monotona situazione di Elettra, che sempre e lungamente, cominciando dall'atto primo, strepitò e pianse, e presso a poco sul medesimo tuono, senza che tanta monotonia si trovi interrotta mai che dalla allegrezza che le danno mal a proposito e senza effetto que' capelli recisi, che Ifisa trovò sulla tomba del padre. Che farà la misera in veder l' urna in cui le si dirà, che stanno le ceneri del caro Oreste? Piangerà, si sentirà venir meno. E non sarà poi consolata? No: sparirà dalla scena nel medesimo stato di dolore. O pianto interminabile! E con tutto questo pianto d'Elettra, l'azione non fa mai un passo, e lo spettatore si raffredda in vece di sciogliersi in lagrime, come dovrebbe, e come fa passo in situazioni di gran lunga inferiori a questa.

Ifisa mostra ad Elettra i due forestieri:

» L'un d'eux est ce héros dont les traits m'ont frappée.
Elect. » Hélas! ainsi que vous j'aurais été trompée.

C'est ici, dice La-Harpe, *la scène douloureuse et terrible imaginée par Sophocle, et perfectionnée par Voltaire.*

Questa falsa nuova (quella della morte d' Oreste), dice il Signor Carmignani, *dà luogo in seguito a una delle più belle situazioni, che Sofocle e Voltaire hanno con tanto successo atteggiata, e che Alfieri non volle impiegare.*

Elect. (*à Oreste.*) » Eh qui donc êtez-vous, étrangers malheureux?
» Que venez-vous chercher sur ce rivage affreux?
Oreste. » Nous attendons ici les ordres, et la présence

» Du Roi qui tient Argos sous son obéissance.

Electre. » Qui ? du Roi ! quoi ! des Grecs osent donner ce nom

» Au tyran qui versa le sang d'Agamemnon !

Così da una real donzella al primo incontro si rampognano due forestieri a lei sconosciuti ! per la parola *Re*, che usarono e dovevano usare !

Pil. » Il règne : c'est assez : et le Ciel nous ordonne

» Que sans peser ses droits nous respections son trône.

Questa prudente risposta di Pilade riesce mortificantissima per Elettra, e nuoce al carattere della donzella, che deve fra poco interessarci più che mai.

Elec. » Maxime horrible et lâche ! et que demandez-vous

» Au monstre ensanglanté qui règne ici sur nous ?

Si confronti l'imprudente contegno dell'Elettra di Voltaire all' incontro d' Oreste e Pilade, col modesto, decoroso, grave contegno dell' Elettra d' Alfieri nella medesima circostanza alla scena seconda dell' atto secondo, e si vedrà quanto l' Elettra d' Alfieri previene in suo favore, e si rende cara e pregevole più di quella di Voltaire.

Ifisa vede l' urna, e subito esclama :

» Quelle est cette urne, hélas ! O surprise ! ô douleurs !

Pilade. » Oreste . . . .

Electre. » Oreste ! Ah Dieux ! il est mort ; je me meurs.

Come mai ! que' forestieri non hanno parlato ancora, e le due sorelle già tramortiscono, e muojono di dolore ! Questi moti tanto violenti, tanto rapidi non sono naturali, e respingono la compassione, invece di prepararla ed eccitarla.

Oreste à Pilade. » Qu'avons nous fait, ami? peut-on les méconnaître
» A l'excès des douleurs que nous voyons paraître?
» Tout mon sang se soulève. Ah princesse! ah vivez!
Electre. » Moi, vivre! Oreste est mort. Barbares, achevez.
Tante smanie, e Oreste non ha parlato ancora, e ha lasciato appena indovinare che quell' urna contiene le ceneri d' Oreste. Non v' ha dubbio che la situazione non sia bellissima, e che non sia violenta per il fratello quanto per la sorella: ma dando al cuore dello spettatore precipitosamente un colpo di quà, un colpo di là, non si lascia mai che alcuna impresssione lo tocchi al vivo, e vi s' interni. *Mais*, dice La-Harpe, *il faut voir cette scène au théâtre; il faut y entendre les sanglots et les gémissemens d' Electre; il faut voir cette infortunée princesse se ressaisir avec une violence désesperée de ces cendres qu'on veut lui arracher par pitië, retomber à demi-morte sur les marches du tombeau de son père, et pressant dans ses bras cette urne trompeuse, se rassassier du plaisir funeste de la couvrir de larmes et de baisers. Elle s'étonne de la compassion qu'Oreste ne peut cacher et de l' impression qu'il fait sur elle:*
» Non, fatal étranger, je ne rendrais jamais
» Ces funestes présens que ta pitié m'a faits.
» C'est Oreste, c'est lui, vois sa sœur expirante
» L'embrasser en mourant de sa main défaillante.
Et Oreste est là! Il est témoin de ce spectacle! Si ce n'est pas de la tragédie, où est-elle? Les beautés succèdent aux beautés: Oreste ne peut pas résister à des angoisses si déchirantes; il est prêt à se trahir. = Ab-

biamo lasciato declamar La-Harpe; ora è tempo che ragioniamo noi.

Questa scena di Voltaire dipende principalmente dalla pantomina che rappresenta Elettra; ed è questo già un gran difetto, perchè le bellezze devono consistere nei sentimenti ch' esprime l' Attrice, non già in un atteggiamento luttuoso che può essere comune a tante altre situazioni; e poi perchè dando molto all' occhio e alla curiosità si toglie molto al cuore.

Tanto fracasso, tanto singhiozzar, tanto gemere, tanto baciar l' urna, e quell' agitarsi, e quel cader mezza morta distruggono la compassione, non l' eccitano; perchè lo spettatore è sbalordito, e non passa, fra le scosse che gli si danno, l' intervallo necessario per muoverlo gradatamente, e a poco a poco strappargli quelle lagrime che sono il trionfo del Poeta tragico. Egli prova una sensazione penosa che non si risolve: vorrebbe piangere, ma non può: ed ecco l' effetto delle situazioni sforzate.

Si osservi che questa scena è tutta di un colore, e che l' arco è sempre teso quanto può esserlo dal principio fino alla fine: veder l' urna, sentir Pilade che proferisce il nome d' Oreste, ed Elettra venir meno è un punto solo = *je me meurs* = avesse almeno aspettato che i due forestieri dicessero una sola parola della morte d' Oreste! No, lo svenimento era pronto, conveniva profittarne, e riempir la scena d' esclamazioni, e di un delirio o agonizzar convulsivo, senza esprimere alcuno di que' motivi che rendono la perdita d' Oreste irreparabile, e la sua morte il colmo de' mali per la misera

Elettra. Ad onta però di tutti i difetti indicati, la situazione è tale per se medesima che produrrebbe un effetto drammatico ammirabile se dal sommo del dolore si passasse finalmente alla gioja coll'agnizione di Oreste: ma secondo il piano di Voltaire dovea differirsi, per farsi poi questa agnizione freddissimamente e inopportunamente; e così arriva Egisto sul più bello; la compassione, che già trasformavasi in viva tenerezza, retrocede, le lagrime che già si affacciavano agli occhi ripiombano sul cuore, e la più bella occasione possibile di strapparle svanisce affatto, e senza rimedio. Ed è questa la celebre scena di Sofocle, la più tenera che vi sia nel teatro greco, e quella che Voltaire, al dir del Signor La-Harpe, ha perfezionata? La debolissima idea che darò della scena di Sofocle, metterà in grado di giudicare se l'imitatore abbia sorpassato il modello, o se l'abbia piuttosto sfigurato e contraffatto. Che i Greci abbiano dipinto la natura con più verità dei moderni, e che abbiano saputo più dei moderni ricercar le vie del cuore umano, si confessa generalmente: e perciò facendo il confronto dell'artifizio di Voltaire con quello di Sofocle nella scena dell'urna, si conosceranno con facilità i difetti dell'uno, e i pregi dell'altro.

Elettra in Sofocle è immersa nel dolore, perchè ad onta dei capelli recisi trovati sulla tomba d'Agamennone, crede certa la morte d'Oreste, di cui ebbe la nuova da un uom che si disse testimonio di vista. Giungono Oreste e Pilade coll'urna, e chiedono di essere introdotti innanzi a Egisto. Elettra teme che non siano messaggieri spediti a confermar la notizia già ricevuta;

essi le dicono di fatto che Strofio li manda a recar notizie d' Oreste: la donzella è compresa dallo spavento ma non fa smanie, e non si sente venir meno. È informata che quell' urna contiene le ceneri d' Oreste, e il suo dolor piglia forza, ma è cupo, e non frenetico. Lo straniero le mostra di nuovo l' urna per indagare se veramente ella compiange il destino d' Oreste: ella dolcemente chiede quel monumento, in nome degli Dei, per poterlo abbracciare, e piangere su quelle ceneri, rammentando le sue sciagure, e quelle della sua casa. Come si va per gradi! come a poco a poco si tenta l'animo dello spettatore! come spontaneamente lo spettatore, e, per così dire, soavemente si affligge, e s' intenerisce! Come si fa tetra la scena e senza strepito! Come è dignitoso l' affanno di Elettra! Lo straniero fa consegnar l' urna alla donzella, perchè al modo con cui la domanda convien dire ch' ella o di sangue, o d' amicizia legata sia con Oreste. Come è divenuto interessante anche lo straniero! Elettra parla tenendo l' urna: con qual attenzione lo spettatore l' ascolta! Ella fa prima il confronto dei sentimenti con cui mandò il fratello fuori di quella reggia dopò averlo salvato, con quelli che or prova: considera quale allora egli era, e pensa che or non abbraccia che la sua ombra, e le sue ceneri. Perchè, se dovea esserle tolto così, non cadde egli col padre, sotto il ferro istesso! Una medesima tomba lo avrebbe accolto, la dolente sorella avrebbe lavato il suo cadavere, lo avrebbe recato sul rogo ec. A che servirono le cure ch' ella ebbe di lui bambino? Ella rimembra che l' amava più che la madre, ch' egli dor-

mivagli in grembo. La morte, a guisa d'orrida tempesta, tutto le ha tolto: ella ha perduto il padre, Oreste più non vive, i suoi nemici trionfano, la madre esulta.... Le sue lettere le faceano sperar che sarebbe venuto egli un giorno apportator di vendetta; ma il suo nemico genio fece svanire ogni disegno, e non le fece pervenire che un' ombra vana e una vana polvere. I lamenti si fanno vieppiù caldi: chiede di essere ricevuta in quell' urna, per essere riunita al fratello sulla nera spiaggia, e non separarsene mai più; e siccome volle aver pari con lui la sorte in vita, così desidera di aver pari la sorte anche nella tomba, e la morte è l' oggetto de' voti suoi. Ecco indicata la traccia che tenne Sofocle nel principio di questa celebre scena, al solo oggetto di esaminare se sia più naturale, e perciò più atto a produrre l' effetto drammatico, il metodo praticato da Sofocle, o quello praticato da Voltaire. Osservo primieramente che il vero dolore, il dolore profondo non comincia a manifestarsi mai col singhiozzo, cogli urli e collo strepito; e il dolor dell' Elettra di Sofocle sembra quasi tranquillo, dapprima si mostra a poco a poco tetro, cupo, terribile, e sembra in fine non possa avere altro sollievo che morte. In secondo luogo, appena la persona addolorata per una perdita fatta, ha forza di schiudere il labbro che tutte rimembra le qualità che caro rendeanle l' oggetto perduto, e il suo stato presente raffronta colla passata felicità: più lo spettatore trova giusto il dolore, e proporzionata riconosce la cagione all' effetto lagrimevole che produce, più portato si sente a compassionare e compianger chi lo prova: ma

l' analisi di questa cagione dev' esser fatta dalla persona addolorata; e quando le triste rimembranze crescenti sempre fanno in lei scoppiar l' affanno, i suoi gemiti ripercotono sull' anima di chi li sente, e giusti già li riconobbe, e sorge così l' effetto drammatico. Il dolor dell' Elettra di Sofocle progredisce in questo modo, attento l' accompagna lo spettatore; e quando tutta misurò, per così dire, l' ampiezza della sciagura di quella misera, sente, senza avvedersene, che il core per la pietà di lei gli si va lacerando, e quasi con lei s' immedesima e si confonde.

Riferisce Aulo Gellio, che Polo, attore, per meglio rappresentare Elettra, trasse dal sepolcro l' urna che conteneva le ceneri di un suo figlio, e abbracciandola sul teatro, come se fosse stata l' urna d' Oreste, tutta riempì l' adunanza di pianto e di lamenti: ma come avrebbe egli potuto, anche sull'urna del proprio figlio, sì vivamente impietosirsi, se il Poeta avesse limitata la sua situazione agli svenimenti, alle esclamazioni, all' agitar dell' urna, al cader stramazzone per terra coll' urna fra le braccia, senza lasciargli tempo di richiamarsi le amate sembianze, e di riaprire per gradi, ragionando con quelle ceneri, la cruda non ben salda piaga del cuor paterno?

Ma Sofocle non pretese di far consistere il bello della sua grande scena nel patetico sfogo di Elettra, che formando una sola situazione monotona, sebben vivissima, avrebbe finito per illanguidir l' interesse, qualora non si fosse maestrevolmente variata: egli non ebbe per mira che di rendere commovente, tenera, cara l' agnizione

d'Oreste, e a questo punto, come al centro, si dirigono tutte le sue linee. Si studiò di lacerar l'anima, facendole tutta sentir l'asprezza del più amaro cordoglio, perchè dalla rapida cessazione del dolore nascendo il piacere, ben sapea che quanto più fortemente l'affanno avesse contratto e irritato il cuore, tanto più vivace, impetuosa traboccherebbe la gioja, di cui artificiosamente preparava lo scoppio. Ognuno già vede che la scena dell'urna mutilata da Voltaire, non solamente non è più quella di Sofocle, ma appena ne rassomiglia il principio che dovea servire a prepararne l'effetto, ed era inefficace a produrlo. Ritorniamo a Sofocle, ed ammiriamo in quella sua semplicità, in quel suo negletto progredir del dialogo, che sembra formarsi a caso e senza studio, l'arte finissima di quel profondo conoscitore del cuore umano. Egli vuol far na cere una gioja trabocchevole, straordinaria dal più intenso dolore. La desolatissima Elettra è in uno stato peggior del morire: il Coro la compassiona, ma non piange, e le rammenta che per tutti i mortali è inevitabile la morte, e che Oreste era mortale. Lo straniero, (che così ora chiamerò Oreste) è agitato, è commosso in maniera che omai più non gli vien fatto di nascondersi. Come è naturale la diversità de' movimenti affettuosi del Coro, e di quei d'un fratello in quella situazione, di cui egli è l'autore di proposito! Elettra è sorpresa dal pietoso trasporto che in lui ravvisò: egli comincia a confortarla commiserando lo stato in cui è ridotta: la rara beltà di lei, di cui appena si trovano sul suo volto le traccie... i suoi bei giorni trascorsi nella tristezza, senza

alcun appoggio, senz' alcun consolatore! Elettra non sa che pensar dei sospiri dello straniero, degli sguardi che su di lei compassionevolmente tien fissi, e lo va ansiosamente interrogando: ecco come la prima penosa situazione si cangia con patetico moto, dando al core a ogni tratto un ribalzo che allevia il peso dell' affannosa pena precedente. Lo straniero, quasi parlando fra se, deplora la sua propria infelicità che tutta ancora non conosceva, e che sente tutta ora che vede la grandezza dei mali di Elettra: questo parlar fa sorpresa alla donzella e la distrae, la solleva nel tempo stesso, e va sciogliendo in lei, e nello spettatore quel doloroso nodo che trattien le lagrime, e che ha bisogno di un passaggio d'una in altra situazione, che improvvisamente e opportunamente lo strappi; ma qual arte non si richiede per far tutto questo clandestinamente, senza che l' illuso spettatore se n' accorga, senza che sia nè punto, nè poco urtato, distratto, anzi coll' occuparlo, e tenerlo vieppiù fermo al soggetto che deve rendersegli vieppiù caro! Naturalissima è la risposta di Elettra a quel generoso straniero che parla de' suoi mali. = *Ah! Tu non ne conosci che la minor parte*, = ed ecco con una catena di brevi dimande e risposte la pittura di ciò che soffre l' abbandonata figlia d' Atride dall'empio Egisto, e da una madre crudele. Questa pittura è rapida, è terribile, e al punto, in cui è questa scena, se ne può congetturar facilmente l' effetto = *E non hai chi ti porga contro la rabbia di costei una mano soccorrevole?* = *Nessuno. Il solo appoggio che mi restava, eccolo: non vive più, era quel fratello di cui mi rechi le*

ceneri. = Seguono i moti di compassione nello straniero. = *Sei tu il solo*, gli dice Elettra, *che ai miei mali si mova a pietà*, = e replicando l'altro di esser anche il solo che sia venuto a mostrarle quanto i suoi mali l'affliggano, Elettra non sapendo più che pensare, immagina ch'egli sia qualche suo congiunto. Lo straniero allora le annunzia che se potesse contar sulla fedeltà delle compagne di lei, che formano il Coro, le confiderebbe un segreto; e avendolo essa accertato che sono fedelissime, si appresta a farle la promessa confidenza. Come è sempre tenuto l'animo in sospeso! Come siamo passati d'una in altra situazione! Ora lo straniero si scopre, e si fa l'agnizione d'Oreste: ma il colpo deve esser nuovamente preparato: la curiosità rianima l'attenzione dello spettatore che confonde i suoi palpiti con quei d'Elettra avida di ascoltare quel generoso mortale a lei sconosciuto. Egli vuol prima che deponga l'urna, e quì nasce un tenerissimo contrasto. Elettra lo prega, lo scongiura a lasciarle quel caro deposito, egli insiste, e la dolente donzella tenendo l'urna più stretta di prima = *O diletto Oreste!* dic'ella: *se fossi priva di ciò che di te mi resta, sarei doppiamente misera.* = Sorge un nuovo contrasto, perchè lo straniero le va dicendo che non ha motivo di piangere Oreste; ed ella se ne offende, perchè teme che indegna la creda di piangere il fratello. Da quest'ambiguità si passa di volo a un'altra. = *Questa non è l'urna d'Oreste, è un'urna finta.* = Lo scoppio è vicino: ma pure alcuni gradi vi restano ancora per far salire il tumulto degli affetti al suo vero segno: più si tende l'arco, più veemente e vibrato ne

uscirà il dardo. = *Ov' è dunque la tomba d' Oreste ?* = *Non ve n' è alcuna : egli è vivo e sano* = Caro straniero, che dici ? = Notisi che non escono mai dalla bocca di Elettra esclamazioni forti, ch' ella non si lusinga innanzi tempo, che rispinge anzi la speranza misteriosa, dirò così, che le nasce in petto, quasi tema di sperare o d' illudersi ancora; e perciò vuol che lo straniero ripeta ciò che ha già detto: ma già quel *caro straniero* va all' anima = *che dici ?* = *Il vero.* = *Vive ancora Oreste ?* = *Ei vive...... poich' io vivo.* = *Tu Oreste ?* = *Io stesso. Guarda questo anello : egli è quel di mio padre.* = Elettra, prima di arrendersi, prima di lasciar che la gioja, che già l'inonda e le scorre ogni vena, trabocchi, temendo ancora d'ingannarsi o sognare, esamina attentamente l' anello, e soltanto dopo averlo riconosciuto, esclama = *O il più dolce, il più sereno de' giorni miei !* = Oreste vieppiù la rassicura e l' abbraccia: ella non sa contenersi per il gran giubbilare, mostra il fratello alle sue fide compagne; e queste, che al profondo dolore di lei non piansero, non sanno ora frenare il pianto, e versano lagrime d' allegrezza: seguono i più teneri, i più vivi trasporti, se non che Oreste si affanna a calmar la sorella, che più non cape in se stessa, e non bada al pericolo di scoprirlo. In quel tenero sfogo si frammischiano le amare rimembranze, e terribili lampi tralucono in mezzo alla gioja: ma Elettra or tutto crede appianato, e nulla sa più temere; rammenta alle sue compagne, che quando la nuova della morte d'Oreste ferì l' orecchio suo, nel suo muto dolore ella non fece

suonar le sue grida in quell' atrio: ma or che vivo l'abbraccia, frenarsi, tacer gli è impossibil cosa. Oreste allora prendendo un tuono grave e severo, tronca i detti d'Elettra; e rammentando che Clitennestra è la madre più snaturata che sia stata mai; che Egisto usurpa e si divora il loro paterno retaggio: senza dar luogo ad altri discorsi, pensa al modo di compiere la divisata vendetta; raccomanda alla sorella di fingere lo stesso dolor di prima, finchè non sia consumata l'impresa; ed Elettra in se rientrando, sacrifica i suoi trasporti al reciproco interesse. Ecco lo scheletro, dirò così, di questa famosa scena, che strappava tante lagrime ai Greci. Si confronti con quella del suo imitatore e si giudichi. Si dirà, che gli era impossibile di seguitare interamente le traccie di Sofocle, perchè la scena sarebbe divenuta lunghissima, e non tutto sarebbe stato ben accolto dagli spettatori moderni: ma non so persuadermene, perchè nulla vi trovo che offenda la moderna delicatezza e le moderne abitudini. Si tolgano pochissime parole relative a Clitennestra, e si può tutta far sentire sul moderno teatro, senza temer che nessuno si trovi in fine infastidito o annojato. Si dirà altresì, che i Greci hanno due difetti capitali, vuoto d'azione e troppe ciarle, mentre noi vogliamo che tutto sulla scena sia sempre in moto, e che senza tanto declamare si venga presto alla conclusione: ma senza assumere la difesa dei Greci, risponderò primieramente, che nella scena, di cui parliamo, l'azione è vivissima sempre, benchè scrupolosamente graduata, e che pochissima è la declamazione; che il fracasso e lo strepito che og-

gidì si chiama *spettacolo*, serve bensì a sbalordire, ma non a commovere; e che le passioni, come disse Alfieri, vogliono pur dilungarsi. Le lunghe scene di alcune moderne tragedie, trattenendo lungamente lo spettatore nella medesima situazione, quantunque verseggiate con eleganza e con brio, lo fanno pure sbadigliare e languir per la noja: ma se imitando le belle scene dei Greci si userà l'arte istessa di preparare le situazioni gradatamente, e si farà passar l'animo per diverse secondarie situazioni sempre concatenate e crescenti, e sempre generate dal conflitto delle passioni, finchè inaspettatamente sia trasportato alla situazione principale, lo scoppio degli affetti, ossia l'effetto drammatico sarà spontaneo, grato e compito. Questo metodo però essendo nemico degli estrinseci incidenti, che non nascono dal soggetto, richiede forza, e fecondità d'ingegno straordinaria, e perciò si schiva, perchè si trova più facile di formar un intreccio complicato, come quel dei romanzi, che un'azione semplice e varia e sempre interessante nella sua semplicità, come quella del quarto libro dell'Eneide di Virgilio. Voltaire, vero oracolo di buon gusto, ha conosciute e predicate queste verità; ma spesso ha trovato troppo arduo il praticarle, o ha sperato di poterle trasandare impunemente. Si confronti l'agnizione d'Oreste in Alfieri coll'agnizione d'Oreste nell'Elettra di Sofocle, si troverà che il primo, avendo voluto acquistare il vanto dell'invenzione, si è valso di mezzi affatto diversi, e ha ordinato una tela diversa: ma si conoscerà altresì che l'artifizio è il medesimo, che l'effetto drammatico nasce

colla medesima graduazione, sebbene più sensibile e più rapida in Alfieri, che in Sofocle.

Il Signor Carmignani, dopo aver fatto l'elogio pomposo della scena dell' urna in Voltaire, soggiunge = *Alfieri ha limitata questa situazione in Clitennestra. Ma qual situazione è mai quella di una madre, che avendo ucciso il marito, sposato l' adultero, avendo tutto a temere dalla vendetta del figlio, si dispera in udirne la morte? Ma ella è pentita: sia pur vero: ella ama però sempre Egisto: e finalmente per sentire tutto l' effetto dell' Elettra di Voltaire, avvi bisogno di discutere, come per sentir quello della situazione di Clitennestra in Alfieri? E i sentimenti che il cuore di Oreste dee provare nella situazione della sorella, sono essi così patetici, come quelli, ch' egli proverà nella situazione della madre?* Ecco come se la va ragionando il Signor Carmignani; e il suo discorso si riduce a questo: la falsa nuova della morte d' Oreste dovea trafiggere molto di più il cuor d' Elettra di quello di Clitennestra, e il dolore d' Elettra doveva aver più forza sul cuor d' Oreste, che il dolore di Clitennestra: dunque Alfieri ebbe torto, non facendo recare da Oreste la nuova della finta sua morte ad Elettra, e facendola in vece recare a Clitennestra: dunque vi sono nell'Oreste di Voltaire dei mezzi d' interessare, che non sono in Alfieri, o che sono superiori in vivacità, in efficacia a quelli d' Alfieri.

Alfieri volle e seppe fare da se, non imitò nè Sofocle, nè Voltaire: ma se il Signor Carmignani ben si ricorda, Alfieri senza l' urna, nella seconda scena dell'atto secondo, ricavò dall' incontro d' Oreste con Elet-

tra e dall' agnizione d' Oreste, una scena bellissima e diverse tenerissime situazioni; e nulla v' è nell' Oreste di Voltaire che equivalga a quelle; e qualora il pregio e l' effetto fosse pari, vi sarebbe bilancia di mezzo di interessare; e la scena ove Oreste in Alfieri annunzia la morte d' Oreste alla madre sarebbe di più. Per sentir l' effetto di questa scena, non *avvi bisogno di discutere*; avvi bisogno di rammentarsi il carattere e le disposizioni d' animo mostrate dal Poeta in Oreste, prima di farlo incontrare con Clitennestra, e il carattere e le disposizioni della madre mostrate ad Oreste da Elettra: lo spettatore alla rappresentazione, e il lettore che non ne interrompe la lettura, se ne ricordano a puntino, e non hanno bisogno di discutere per ravvisarle nei personaggi.

Oreste, d' indole sua caldissimo, veemente, adulto, tornò in Argo, e pieno di speme, di coraggio, d' ira e di vendetta: questi sentimenti furono portati al sommo grado dalla vista della tomba del padre, o per meglio dire, alla vista dell' ombra del padre, che la sua fantasia gli rappresentò come uscita fuor dell' avello in atto di rimproverargli che troppo tardo egli era a punire. Oreste non vide più la madre da che ella trafisse il marito, ed ei fu sottratto alla strage paterna: profugo, ramingo, perseguitato, non vede e non può in lei veder che una scellerata donna, una madre non mai. = *Che fa quell' empia?* domandò egli ad Elettra; e questa a lui ne dipinse lo stato misero, ma dovette aggiungere

» . . . . Meco ella piange, è vero,

» Ma col tiranno sta : sua vista sfuggi
» Finchè non torni Egisto.

Ognuno sente che all' incontro di una tal madre Oreste dee fremere. Vengasi finalmente a questo incontro, e sappia il Signor Carmignani, che fuor di proposito si affannò nel voler convincere, che patetico dovea riuscire assai più l' incontro con Elettra; perchè Alfieri non ha mai preteso il contrario; e di fatto rese tenerissimo l' incontro d' Oreste colla sorella, e rese altrettanto terribile, come vedremo, l' incontro d'Oreste con Clitennestra.

Alla prima scena dell' atto terzo, Elettra rientrando trova la madre, che, agitata, vuol uscir fuori: e perchè mai? perchè le sembra che Egisto tardi troppo a tornare, e palpita per non vederlo ricomparire.

Elettra. » Oh! sei tu quella che volea pur dianzi
» Porger meco di furto al sacro avello
» Lagrime e voti?

Come l' attenzione dello spettatore è subito incatenata sulla scena! Chi non è maravigliato in trovar Clitennestra immersa prima nei più fieri rimorsi, ora sospirosa per chi la trasse al delitto? Amara è la rampogna d' Elettra, ma giusta.

Clit. » Cessa; andarne io voglio....
Elet. » Ad incontrar colui, che dal tuo stesso
» Labbro più volte udia nomar stromento
» D' ogni tuo danno?
Clit. » E' ver; con lui felice
» Non sono io mai : ma nè senz' esso il sono.

A chi non desterebbero un tetro stupore quei detti?

Misera! La sua sorte è divenuta da quella d'Egisto inseparabile: ella ama Egisto, ed ei la disprezza: o vile, o indegna cecità! I moti di compassione, che Clitennestra eccitò col suo pentimento, ora cessano, e diverrebbe spregevole e odiosa, se il Poeta non avesse a principio insinuato nell' animo dello spettatore che la passione che suo malgrado l' agita per Egisto forma parte dell' interno supplizio che prova in pena del suo delitto; motivo per cui sempre si sente disposto a compiangerla. Giova osservare, che l' aver fatto quì comparir Clitennestra tutta piena dell' idea d' Egisto e dell'infame amor suo, giustifica totalmente ciò che fra poco Oreste le dirà; e lo spettatore, sdegnato contro Clitennestra, non saprà mai avvedersi che Oreste ecceda nell' inveire contro di essa: ecco l' arte, figlia d' ingegno veramente profondo, che tutto prevede e prepara. Ella si avanza, Oreste e Pilade sono in disparte; Pilade vorrebbe evitarla, Oreste s' innoltra, mentre Clitennestra parla fra se:

» Amo Egisto pur troppo!...

Oreste. » Egisto? Oh voce!...

» Chi veggio? è dessa: io la rimembro ancora.

Oreste, che spinto da ignota forza, s' appressa alla madre e dolorosamente la rimembra, e su lei fissa gli accesi sguardi spiranti ira e vendetta, comincia a dare una scossa di terrore. Clitennestra sorpresa, interroga quegli stranieri: Pilade vorrebbe troncare il discorso sotto pretesto di dover narrare al Re, non ad altri prima, la cagion che li guida in Argo; ma Oreste, in preda ai suoi furibondi trasporti, coll' equivoche sue parole ec-

cita la curiosità di Clitennestra, che ai nuovi dubbj di Pilade risponde:

» Sul trono io seggo
» D' Egisto al fianco.

Oreste. » E sa ciascun, che degna
» Tu sei di lui.

Pil. » Sarebbe a te men grata
» Che ad Egisto la nuova.

Clit. » E qual ?....

Oreste. » Che parli ?
» Qual può il consorte udir grata novella
» Che alla moglie nol sia ?

Pil. » Tu sai che il nostro
» Assoluto Signore a Egisto solo
» C' impon di darla.

Oreste. » Egisto ed essa, un' alma
» Sono in due corpi.

Clit. » A che così tenermi
» Sospesa ? Or via parlate.

Questa scena vuol esser veduta sul teatro; e qualora gli attori s' investano ciascuno del vero carattere del personaggio che rappresentano, mi sembra impossibile che non produca un effetto tragico straordinario. Abbiamo tre personaggi principali, tutti tre fortemente agitati, in senso diverso, per cagioni diverse; ognuno ha una fisonomia marcatissima che lo distingue; ognuno dice ciò che conviene all' indole sua e alla sola indole sua; ognuno occupa da per se l' animo dello spettatore, l' occupa separatamente, senza che l' interesse sia diviso, o preponderando più in favor dell' uno che dell'al-

tro, in un solo poi si concentri: tutti e tre c' interessano, e nessuno nuoce all' altro, e formano un solo quadro, di cui tutte le parti sono collegatissime. Oreste non perde d' occhio la madre: in lui contrastano, la natura, che gli fa risovvenir d'esser figlio, e una folla d' orribili rimembranze, che gli fanno sentir che colei non merita il nome di madre. Pure una madre vorrebbe trovare in lei: ma freme e si sdegna, pensando che Clitennestra è la moglie d' Egisto. Nulla egli dice che alla moglie d'Egisto non convenga, e di cui possa o debba dolersi: ma in bocca d' Oreste le parole di Oreste sono parole di sangue, e la feroce ironia con cui le scaglia, empie l' anima di terrore. Lo spettatore però, lungi d' esserne offeso, ne gode: a ogni risposta del giovine si riscuote, è atterrito: ma siccome giusta la riconosce e giustamente applicata; così vorrebbe che nel più profondo del cuore, come dardo, penetrasse colei, che poc'anzi smaniosa tanto era e palpitante per il ritardo che Egisto frappone al suo ritorno, e tutta infiammata d' amor per lui. Egli trema soltanto al pericolo cui Oreste si espone d' essere riconosciuto e di perdersi: ma non si sa rimproverargli nemmeno la sua imprudenza, perchè è figlia di magnanimità, e tutto quello che è grande piace e seduce.

Chi non si affeziona sommamente a Pilade, segnalato esempio di vera amicizia? Chi non ammira la prudenza con cui distoglie l' attenzione di Clitennestra dalle parole, che con occhi di fuoco le vibra Oreste, già dalla sua caldissima fantasia oltre il dover trasportato? Chi non palpita con lui e non entra a parte del disperato affanno che l' ange al pericolo dell' amico?

E Clitennestra? Come anch' essa diviene interessante? Ella omai non può più frenare la sua curiosità: che sarà omai ciò che vennero ad annunziar ad Egisto costoro, messaggeri di Re? Novella recano, che *alta* chiamò il più incauto di essi, e che affannoso l' altro vorrebbe nasconderle..... Gli sguardi, la ferocia d' Oreste l' irritano..... Il suo decoro non le permette di entrar con lui a contesa su i sentimenti suoi per Egisto; ma ella, che pur sente l'obbrobrio dell'amor suo, deve tutta sconvolgersi internamente nell' udirselo rammentare in tal modo. Chi diede a quel giovine tanto ardire? E' stanca di soffrirlo; e comanda agli stranieri che finalmente chiaro parlino.

Pilade. » . . . . Acerbo troppo
» Ti fia l' annunzio; e tolga il Ciel, che noi....

Oreste. » Assai t' inganni: a lei rechiamo intera
» E sicurezza, e pace.

Come sempre più terribili si fanno i detti d' Oreste! Come scorre rapido il dialogo! Come cresce l' interesse!

Clit. » Omai dovreste
» Por fin.....

Qual maestà, e in qual punto l'assume Clitennestra!

Oreste. » Regina, arrechiam noi la morte.....

Clit. » Di chi?

Pil. » Taci.

Clit. » Di chi? parla.

Oreste. » D'Oreste.

Clitennestra manifesta sentimenti di dolore: Oreste la va incalzando con maggior impeto, Pilade chiama spergiuro l' amico che tradisce se stesso, indi:

Clit. » Misera me! dell' unico mio figlio

» Orba.....

Si osservi che Alfieri nel suo fervidissimo dialogo non ammette mai, per esprimere il dolore, nè troppo forti esclamazioni, nè smanie, nè svenimenti; ma muto quasi lo rappresenta, e cupo a principio, e sempre dignitoso.

Oreste. » Ma forse il più mortal nemico
» Non era Oreste del tuo Egisto?

Terribile domanda, ma giusta, e qual si conviene a una tal madre.

Clitennestra. » Ahi crudo!
» Barbaro! in guisa tal la morte annunzi
» D' unico figlio ad una madre?

Come la natura si sveglia! Come si riconcilia collo spettatore Clitennestra per mezzo di queste parole piene di verità e di sentimento! Come l' espressione del dolore è quì semplice, modesta, grave, e patetica nel medesimo tempo!

Pilade scusa Oreste ed ha la doppia mira di riparare la sua imprudenza e di frenarla. Oreste cambia tuono, ma non può scordarsi mai che Clitennestra è la moglie d' Egisto; quindi insiste:

» Errai fors' io; ma spento il figlio,
» Secura omai col tuo consorte.....

Clitennestra » Ah! Taci,
» D' Oreste pria fui madre.

Oreste. » Egisto forse
» T' è men caro d' Oreste?

Pilade tenta di nuovo di staccare Oreste da Clitennestra: ma costei nel suo dolore è impaziente di saper le particolarità della morte del figlio.

Oreste. » Lo amavi..
» Tu dunque molto ancora ?

Oreste fuori di se, che pertinace incalza Clitennestra, e ricerca per gradi tutte le viscere sue, accresce terrore., ma non diventa odioso mai, perchè le sue domande sono sempre opportune, e nella sua situazione naturalissime. L'artifizio consiste anche sommamente nel lasciare lo spettatore nell'incertezza sulla vera indole dei trasporti d'Oreste. Questi è precisamente come coloro che domandano ciò che già sanno, e vorrebbero ignorarlo, e si sdegnano e fremono, perchè è vero, perchè sembra loro impossibile che sia vero, perchè non vorrebbero che lo fosse. Oreste cerca una madre in Clitennestra, e non trova in lei che la moglie d'Egisto, e vorrebbe pur trovarvi la madre. Quest' idea lo sconvolge tutto, e lo fa passar dall' ira alla pietà, dalla pietà all' ira, e freme sempre, e altamente freme; perciò risveglia un vivo interesse. Finalmente Clitennestra, maravigliata della strana vivacità con cui Oreste l'insegue, e di una certa inesplicabile ferocia con cui egli la guarda e profferisce i suoi detti, non sa che pensarne, e dice:

» O giovinetto,
» Non hai tu madre ?

Ognuno sente secondo le proprie disposizioni: io mi sento da queste brevi parole altamente commosso; Oreste con amara sdegnosa pena risponde:

»......Io ?......L' ebbi.

Questa risposta mi fa raccapricciare, e compisce il quadro. Quanti sentimenti avrebbe quì potuto il Poeta met-

tere in bocca di Clitennestra, quanti in bocca d'Oreste! Egli li tacque; e ove altri avrebbero ordita una lunga pomposa declamazione, egli tutto in sì pochi detti racchiude! Chi oserà dire che questa scena non è somma-mente interessante! Il triplice contrasto pasce l'occhio, e il cuore. È una pittura continua, le espressioni sono altrettante pennellate: vi è un moto continuo, non interrotto mai, crescente sempre; lo spettatore non ha riposo, a una scossa ne succede un'altra maggiore, e sempre con rapidità. Il quadro è fosco, tetro, ma non mai orribile: nulla v' è che offenda o indisponga lo spettatore; una figura dà risalto all'altra, e ne mitiga l'impressione, e non vi è tratto inutile o inefficace. Ma per trovar tutto questo bello, dirà il Signor Carmignani, convien discutere: egli ha bisogno d'analisi per essere sentito: questo è un errore massiccio. Le bellezze d'Alfieri si sentono subito da tutti; ma se si analizzano, siccome reggono anche all'esame della fredda ragione, si ammirano sempre di più e non annojano mai. Per lo contrario le bellezze di qualche altro Poeta drammatico, sebbene abbiano potuto sulla scena momentaneamente abbagliare, pure svaniscono, o scemano poi di pregio, perchè scrutinate che siano, nulla più valgono.

Essendo finalmente riescito a Pilade di trar seco Oreste, si ritirano, e Clitennestra sfoga l'affanno che le cagiona la morte del figlio: ma nemmeno quì si ammettono inverisimili smanie; il dolore, che lasciò quasi stupida Clitennestra, ripiglia forza a poco a poco, e se stessa incolpando, ricomparisce madre tenera e pentita.

» Figlio infelice mio.....figlio innocente
» Di scellerata madre!..... Oreste , Oreste....
» Ah! più non sei! fuor del paterno reguo ,
» Da me sbandito, muori!... ec.

Arriva Egisto, ed è quì opportuno il confronto fra l'Egisto d'Alfieri, e quello di Voltaire. Alla scena seconda dell'atto terzo di Voltaire, disse Pammene a Pilade e ad Oreste.

» . . . . Je cours
» Éblouir le barbare armé contre vos jours.
» Je dirai qu'aujourd'hui le meurtrier d'Oreste
» Doit remettre en ses mains cette cendre funeste.

Si vede che Pammene seppe subito prevenire ogni suo dubbio; perchè Egisto alla scena quinta, vedendo i due stranieri e l'urna ed Elettra semiviva, tutto contento e tranquillo, così comincia a parlare:

» Quel spectacle! ô fortune à mes lois asservie!
» Pammene, est-il donc vrai? Mon rival est sans vie?
» Vous ne me trompiez point; sa douleur m'en instruit.

Egisto tiranno sospettoso, si persuade subito di un fatto di tanta importanza, perchè vede Elettra dolentissima per la notizia di questo fatto! E la donzella non può essere ingannata, e il suo dolore figlio d'inganno?

L'Egisto d'Alfieri al suo ritorno trova Clitennestra che piange e si dispera, e ne chiede il motivo.

» Che fia? Qual pianto? Onde cagion novella?...

Clitennestra con amarissime parole risponde ad Egisto, ch'egli ormai può esser pago, perchè alfin l'unico figlio di lei è morto. Egisto non s'abbandona a una cieca gioja, ma ferocemente interroga:

» Che dici? Oreste spento? a te l'avviso
» Donde? Chi l'arrecava?... Io non tel credo.

Clitennestra diventa nella sua afflizione sempre più calda, e non risparmia Egisto.

» Se al mio pianto nol credi, al furor mio
» Tu il crederai....

Aggiunge poi:

» Gente in Argo vedrai, che l'inumano
» Tuo desir farà sazio.

Egisto. » In Argo è giunta
» Gente senza ch'io 'l sappia? a me primiero
» Non si parlò?

Ecco il tiranno sospettoso. Clitennestra è indispettita dalla incredulità d'Egisto, ed egli:

« Donna, or qual novella
» Ira è la tua? Cotanto ami l'estinto
» Figlio, cui vivo rammentavi appena?

Ecco il vero Egisto: come egli è grande nell'indole sua fera e atroce! Come la rampogna che fa a Clitennestra è terribile! Come si alternano compassione e terrore! seguita il vivo contrasto di Clitennestra, che non ha più freno, con Egisto che freddamente la conculca, dirò così, e l'annienta. Clitennestra gli confessa che finse con lui di amar meno Oreste, perchè fosse meno esposto alle insidie di lui, ma soggiunge:

» Or ch'egli è spento, or più non fingo; e sappi
» Che m'era, e ognor caro sarammi Oreste
» Più assai di te....

Egisto. » Poco tu di'. Più caro
» Io ti fui, che tua fama: onde....

O parole! Questa è tragedia davvero. Clitennestra dipinge al vivo Egisto, e forma il quadro del figlio di Tieste, non di un tiranno in genere, non per mezzo d'invettive o di vane parole; ma rimembrando e raccogliendo sotto un aspetto solo fatti e circostanze diverse non applicabili che al figlio di Tieste, e dipingendo in modo che lo spettatore crede di vedere, ed è illuso e commosso come se vedesse. Rammembra Clitennestra che tutto ad Egisto avea sacrificato, fama, sposo, pace e figlio (tranne la sola vita sua); che Oreste al finto amor d'Egisto non nuoceva; ma pure questi smanioso cercavalo, e nulla riputava il resto se il sangue del fanciullo non versava:

» A quell'amor tuo rio, che mal fingevi,
» Ch'io credeva in mal punto, ostacol forse,
» Ostacol, dimmi, era il fanciullo Oreste?
» Eppur moriva Agamennone appena,
» Che tu del figlio ad alta voce il sangue
» Chiedevi già. Tu smanioso tutta
» Ricercavi la reggia: allor quel ferro
» Che non avresti osato mai nel padre
» Vibrar tu stesso, tu il brandivi allora;
» Prode eri allor contro un fanciullo inerme.
» Ei fu sottratto alla tua rabbia: appieno
» Ti conobb'io in quel dì; ma tardi troppo.
» Misero figlio! E che giovò il sottrarti
» Dall'uccisor del padre tuo? trovasti
» Morte immatura in peregrina terra....
» Ahi scellerato usurpatore Egisto!
» Tu m'uccidesti il figlio....

Clitennestra, che al principio di quest' atto non pareva che moglie, a poco a poco è ridivenuta madre, e si direbbe che si scordò affatto Egisto; il che nuocerebbe, e non si concilierebbe col carattere veramente tragico che le diede l' autore a principio: ma il sagace Alfieri non se ne scordò, e dopo quest' orrenda pittura d' Egisto, Clitennestra sembra ritornare in se, riconoscere il suo torto come sposa d' Egisto, e confessarlo:

» Tu m' uccidesti il figlio... Egisto, ah! scusa...
» Fui madre;... e più nol sono....

Chi non sente la forza di quest' ultimo brevissimo senso interrotto? Chi non vede l' arte finissima del Poeta, e tanto più fina, quanto più artificiosamente nascosta? Una parola di più o di meno distruggeva tutto l' effetto di questa, e delle scene precedenti. A principio convenne mostrar Clitennestra sotto l' odioso aspetto di sposa amante di Egisto, per impedir che la nobil ferocia d'Oreste non prendesse l' aria d' atrocità: convenne poi dissipare le tinte odiose di Clitennestra, per farle ricuperar, se non la benevolenza, almeno la tenera compassione, che i suoi rimorsi, il suo pentimento, il conflitto stesso violento, doloroso degli affetti di madre con quei di moglie le aveano acquistata a principio: in tal guisa ne risultava il vero andamento tragico; il moto continuo fra la compassione e il terrore. Se Clitennestra dopo aver detto tanto contro Egisto (a soddisfazione dello spettatore), avesse voluto con molte parole giustificarsi in faccia a Egisto istesso, ridivenendo odiosa al momento in cui l' interesse per lei è arrivato al più alto segno possibile, avrebbe prodotto un sentimento spiacevole e fasti-

dioso: in vece quel moto involontario che ci fa accorgere che è moglie, essendo rapidissimo, forma una nuova situazione, e non distrugge la prima, anzi l' accresce, e la rende compita; perchè la ragione con cui Clitennestra si giustifica è quello stesso trasporto d' amor materno che provocò gli oltraggi di cui ora chiede scusa; e le sole interrotte espressioni... fui madre.... e più nol sono... ci fanno supporre in Clitennestra una intensità di materna tenerezza e di materno dolore che non si può esprimere, e sono più eloquenti di qualunque lunga declamazione.

Una breve osservazione farà conoscere l' umor diverso dell' Egisto di Voltaire, e di quello d' Alfieri. Il primo comparisce ridente in faccia ad Elettra abbattuta dall' affanno, e le fa dispettosamente levar di mano l' urna che alimenta il suo pianto; e quest' atto scortese non è stato preceduto da alcuna ingiuria o provocazione.

Ægiste. » Qu'on ôte de ses mains ces dépouilles d'Oreste.

Non è questa una bassezza brutale? Qual altro sentimento muove, fuorchè uno sdegno disgustoso? Quanto questo Egisto è diverso dell' Egisto d' Alfieri! Agli oltraggi di Clitennestra, che risponde l' Egisto d' Alfieri? Egli non li cura, e a tutt' altro pensa: quindi con crudele ironia soverchiando sempre quella misera, freddamente le dice;

« A te lo sfogo
» E di rampogna, e di sospiri è dato,
» Purchè sia spento Oreste.

I conoscitori dell' arte drammatica diranno quale dei due Egisti è più degno di portare il coturno tragico. Le in-

vettive che Voltaire ha poi poste in bocca di Elettra sono forti: ma lo fossero anche altrettanto, non adegueranno mai quel ribrezzo che destò la vile non giustificata crudeltà di quel suo Egisto.

Electre. » Barbare, arrache moi le seul bien qui me reste,
» Tigre, avec cette cendre, arrache moi le cœur.
» Joins le père aux enfans, joins le frère à la sœur.
» Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes;
» Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes;

Questo sfogo di Elettra è caldo, è energico; ma sembrami che accresca la gioja del figlio di Tieste, e vorrei che Elettra, fiera anche nel colmo de' mali, l'amareggiasse con qualche tratto mordace, che gli togliesse l'idea del suo avvilimento. Ella termina con due terribili versi diretti alla madre:

» Contemplez avec lui des spectacles si doux,
» Mère trop inhumaine, ils sont dignes de vous.

Ecco Elettra; questi detti sono degni di lei nello stato in cui si trova; ma ora Elettra è feroce quanto può esserla: e perchè non si mostrò tale nell'atto primo? Perchè disse mollemente:

» D'Egiste dans mon cœur je vous ai séparée....
» J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr?...

Si potrebbe dire che quì si contravviene al precetto d'Orazio:

Servetur... ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

L'Egisto d'Alfieri non bada al dolore di Clitennestra, e non si curerebbe di levarle l'urna del figlio se l'avesse ella fra le mani: vuol essere ben certo che Oreste è

morto: ecco ciò che lo cruccia ora acerbamente; e il timore di essere ingannato ritarda il sentimento di piacere che le deve procurar la tanto da lui bramata morte del figlio d' Atride.

» Or di': costoro
» A chi parlar? Chi sono? Ove approdaro?
» Chi gl' inviò? Dove ricovraro? Sono
» Messaggieri di Re? Pria d'ogni cosa,
» Chiesto non hanno essi d' Egisto in Argo?

Mi pare che l' Egisto d' Alfieri agli occhi della mente debba comparir ben più grande di quello di Voltaire. Come è fiero! In questo modo i mezzi d' interessare scaturiscono da per tutto: l' azione è semplice, ma vivacissima; lo spettatore ne segue la marcia senza esser mai turbato da inverisimiglianze d' alcuna specie; egli è sempre pago, e gli resta sempre qualche cosa a desiderare; egli non langue mai, perchè il Poeta non lo lascia mai nella medesima situazione. Il dolore di Clitennestra, quantunque sempre crescente per sempre nuove rimembranze, e sempre reso vario dal feroce contrasto che le move Egisto; pure poteva illanguidire lo spettatore: perciò le domande d'Egisto; producono una nuova situazione in cui siamo trattenuti dai dubbi di quel sospettoso tiranno sulla credibilità della nuova a lui sì cara, che arrecano gli stranieri venuti in Argo.

Non mi scordo il Signor Carmignani. *Voltaire*, dice egli, *dispose l'antefatto in modo di far nascere nel primo incontro di Oreste con Egisto una nuova situazione in quest' ultimo, che aggiungesse un nuovo interesse a quello che già ha fatto nascere la situazione ch' egli ha dal*

soggetto. Oreste è approdato ad Argo, avendo l'urna in cui chiudonsi le ceneri di Plistene da lui ucciso nei boschi di Epidauro, del figlio di quell' Egisto, cui egli annunzia la falsa nuova della morte sua. Oreste e Pilade si presentano all' usurpatore con questa medesima urna, asserendo ch' ella racchiude le ceneri del figlio di Agamennone da essi ucciso. Tutti sentono quale importanza sia annessa a quell'urna. Essa fa nascere una nuova situazione per Egisto, credendo di toccar le ceneri del suo nemico, egli tocca quelle del proprio figlio. ==

Abbiamo sentito tanto parlar di quest'urna, e quest'urna ci eccitò tanti dubbj impossibili a schiarirsi, che omai non può fare alcun effetto. Ne' tempi antichi l'urna che conteneva le ceneri di un morto, ispirava un rispetto religioso che poteva contribuire anche a commovere il cuore; ma sui moderni teatri un' urna che si porta in gran mostra, non eccita che un sentimento spiacevole; e Alfieri che ben lo sapeva, ricusò di valersene. Il racchiuder essa le ceneri di Plistene in vece di quelle del figlio d' Agamennone presenta un' idea atroce, contraria al costume e al decoro, e fa ribrezzo. Il desiderio d' Oreste di far vendetta del padre suo Agamennone sopra Egisto è lodevole, secondo le massime antiche, è naturale, è giusto; e si uccida pure Egisto, tutti applaudiranno al colpo che farà cadere quel mostro; ma presentar per ludibrio a un padre le ceneri del figlio, fingendo che quelle siano del suo più crudo nemico, nobil vendetta non mi par questa, ma bassa, e indegna d' uom generoso. Un padre che insulta le ceneri del figlio, una donzella che piange e si dispera, ab-

bracciando e baciando le ceneri di un nemico, entrambi ingannati, offrono allo spettatore, che sa tutto, un quadro rivoltante, e una irreligiosa abbominazione. Siccome Plistene non c'interessa nè punto, nè poco, ed Egisto ignora che l'urna contiene le ceneri di suo figlio; così nessuna situazione producendo per Egisto, nessuna ne produce per noi. = *Essa rende ancora*, prosegue il Signor Carmignani, *più perigliosa la situazione de' due amici; se Egisto scuopre ch' eglino sono gli uccisori del figlio suo, qual sarà la vendetta ch' egli è per prenderne?* = Il periglio non è reso, dalla qualità delle ceneri, nè più lontano, nè più vicino. Se si scopre che i due stranieri sono Oreste e Pilade, tanto basta; non v'è salvezza per loro: e perciò la qualità delle ceneri non rende il periglio nemmen più grave; ma lo spettatore è tranquillo, perchè finora tutto da Egisto s'ignora, e la vendetta che Oreste venne a compiere non deve tardare.

Osserverò altresì che Oreste fa con quest' urna una figura indegna di lui; e un Eroe volendosi nascondere, non assume mai forme vili; or finge quì Oreste di aver ucciso Oreste, di averne arso il cadavere, e racchiuse in un' urna le ceneri per farne omaggio ad Egisto: e perchè mai ad Egisto? Forse perchè saranno da lui onorate? Tutt' altro. Perchè essendo ceneri del più crudo nemico dello stesso Egisto, era conscio che più bel dono non potea farsi a quel tiranno. L'opera, se fosse vera, non sarebbe certamente generosa; sarebbe improba, e un Eroe non deve fingere di se cose, che riguarderebbe come un' infamia di fare.

Voltaire non ha certamente da questo lato fecondati i germi di Sofocle. Nella greca tragedia l' Ajo d' Oreste narra a Clitennestra che Oreste perì ai giuochi delfici, nella corsa de' carri, il cadavere fu arso, e furono incaricati due Focesi a portarne in Argo le ceneri racchiuse in un' urna: a quale oggetto? Affinchè trovino una onorevol tomba nella terra natía di quel principe. Sentiamo finalmente Egisto che interroga gli stranieri, e costoro che rispondono. Egisto consola Clitennestra dell' ingiuriosa invettiva che le fece Elettra, e l'assicura che costei ne sarà punita;

» . . . . Elle en sera punie;
» Qu'elle se plaigne au Ciel.

indi le presenta i due Greci:

» Nos jours sont assurés, nos trônes affermis.
» Voilà donc ces deux Grecs échappés du naufrage
» De qui je dois payer le zèle et le courage.

Oreste presenta l' urna, e mostra la spada e l' anello d' Agamennone che Oreste portava. Che risponde Clitennestra?

» Quoi! C'est vous que mon fils!.....

Ella vien quì già informata della morte del figlio a sentirne le circostanze: ella non se ne duole; non si fa conoscer che è madre ora che più non lo teme..... Chi potrà interessarsi in favor di costei che riceve le ceneri del figlio col truce orgoglio, o almeno colla fredda indifferenza, con cui dal turco despota si ricevono le teste de' vinti? Le risposte d' Oreste sono artificiosamente concepute in modo che parla sempre a doppio senso, e il senso vero non si capisce che dallo

spettatore. Questo artifizio ben sostenuto in certi casi produce un effetto drammatico bellissimo: ma per non essere inverisimile e frivolo, deve consistere in tratti rapidi, e cessar prima che lo spettatore vi rifletta; altrimenti egli non pensa più che al Poeta, l'illusione è perduta, e la scena diventa languida e fredda. Bellissimo è quello che si vede in qualche risposta del piccolo Gioas nell' Atalia di Racine.

Athalie. » Où dit-on que le sort vous a fait rencontrer?
Joas. » Parmi des loups cruels prêts à me dévorer.

Lo spettatore sa chi sono quei che il fanciullo chiama *lupi crudeli*, ma sa altresì che Gioas non ripete, se non le espressioni, di cui si servirono Giojada e Giosabette parlandogli della sua miracolosa sottrazione al ferro omicida d'Atalia, per non iscoprirgliene il segreto; e quì finisce il doppio senso. Ritorniamo a Voltaire.

Egiste. » Si vous l'avez vaincu, je vous en dois le prix.
» De quel sang êtez-vous? Qui vois-je en vous paraître?
Oreste. » Mon nom n'est point connu...... Seigneur, il pourra l'être.
» Mon père aux champs troyens a signalé son bras,
» Aux yeux de tous ces Rois vengeurs de Ménélas.
» Il périt dans ces tems de malheurs et de gloire
» Qui des Grecs triomphans ont suivi la victoire.
» Ma mère m'abandonne; et je suis sans secours;
» Des ennemis cruels ont poursuivi mes jours,
» Cet ami me tient lieu de fortune et de père.
» J'ai recherché l'honneur et bravé la misère,
» Seigneur tel est mon sort.

Il doppio senso è quì sostenuto mirabilmente, è chiarissimo per lo spettatore, ed è oscuro per Egisto e per Clitennestra: ma prolungato per tutta questa lunga scena, non è più naturale, o almeno l' artifizio è tanto scoperto che pensiamo al Poeta, e ci scordiamo l' azione drammatica. D' altronde è egli verisimile, è egli probabile che Egisto siasi limitato alle sole domande che gli mette in bocca l' autore della tragedia, e che siasi contentato, appagato delle ambigue misteriose risposte dello straniero? Non doveva egli domandare, o non è egli naturale che Egisto domandi almeno: come chiamavasi tuo padre che tanto si distinse all' assedio di Troja? Di qual paese della Grecia siete? Ov' è la madre che ti abbandona? Come t' incontrasti con Oreste? In Epidauro? Ove ti sei imbarcato? Quali sono i nemici che ti hanno perseguitato? E perchè? Una sola di queste domande guastava il doppio senso, metteva in un grande impiccio lo spiritoso straniero; e perciò il Poeta le schivò per suo comodo: l' arte si scopre, e ogni illusione essendo distrutta, l' effetto tragico svanisce affatto.

Dopo aver detto ove uccise Oreste, e dopo aver parlato di nuovo a doppio senso, Oreste vuol ritirarsi.

» Pardonnez, je frisonne à tout ce que je vois,
» Seigneur...... D'Agamemnon la veuve est devant moi.
» Peut-être je la sers, peut-être je l'offense:
» Il ne m'appartient pas de braver sa présence;
« Je sorts.......

Egiste. » Non, demeurez.

Clitemnestre. » Qu'il s'écarte, Seigneur,

» Son aspect me remplit d'épouvante et d'orreur ;
» C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre
» Où d'un Roi victorieux repose la grande ombre.

(Clitennestra parla quì d'Agamennone in tuono edificante, e sembra una convertita).

» Les Déités du Styx marchaient à ses côtés.

È stato quello straniero già sì lungo tratto in presenza sua, e così tardi lo riconosce? Se si fosse trovato più verisimile e più plausibile l'incontro della madre col figlio, sconosciuti l'un l'altro, nella tomba d'Agamennone, se quella loro reciproca visione di urna non fosse stata riguardata come un'assurdità, questa improvvisa scappata di Clitennestra produrrebbe una scossa momentanea degna della scena tragica : ma lo spettatore che fu incredulo quando Oreste narrò questo incontro, adesso che Clitennestra lo rammenta non sa interessarvisi. Egisto non ha torto di rimaner sorpreso di questa novità : l'uccisore d'Oreste nella tomba d'Agamennone !

» Qui ? Vous ? Qu'osiez-vous faire en ces lieux écartés ?

Anche questa sarebbe una bella situazione, se non fosse stata preparata da un'inverisimiglianza, e se la risposta alla domanda di Egisto fosse soddisfacente, e tale che Egisto, il sospettoso Egisto, abbia dovuto appagarsene senza saper cosa replicare.

Oreste. » J'allais comme la Reine, implorer lá clémence
» De ces mânes sanglans qui demandent vengeance.
» Le sang qu'on a versé doit s'expier, Seigneur.

Il Sig. Carmignani trova che questa situazione *minaccia instantaneamente lo scioglimento senza produrlo*, e dice

poi. *Gli spettatori fremono al pericolo in cui questa circostanza pone i due amici ; ma lo scioglimento è ritardato dalla bella risposta di Oreste , desunta da ciò che la mitologia ha di più imponente e di più patetico.* = Per esaminare questa risposta figuriamoci di essere Egisto. La sorpresa deve esser grande e non diminuita dalla risposta; perchè qual motivo aveva lo straniero d'implorar la clemenza dell' inulta ombra d'Agamennone ? Egli non fu nè autore , nè complice della sua strage. Uccise Oreste, ma come l' uccise ? Non si sa: ma dobbiam credere che l' uccise, non a tradimento, ma a buon diritto, e a buona guerra, perchè interrogato da Egisto:

» Mais le Roi d'Epidaure avait proscrit ses jours;
» D'où vient qu'à ses bienfaits vous n'avez point recours ?

Oreste risponde:

» Je chéris la vengeance, et je haïs l'infamie.
» Ma main d'un ennemi n'a point vendu la vie.
» Des intérêts secrets, Seigneur, m'avaient conduit;
» Cet ami les connut, il en fut seul instruit.
» Sans implorer des Rois, je venge ma querelle.
» Je suis loin de vanter ma victoire, et mon zèle....

Dunque nemmeno Oreste, qualora fosse risuscitato, avrebbe potuto dolersi dello straniero che fu di lui più gagliardo o più valoroso. Comincia dunque ad essere strano che costui sia corso alla tomba d' Agamennone per placarne l' ombra. E' vero, che secondo la religione degli antichi Greci, anche l' omicidio legittimo esigeva un' espiazione: ma l' espiazione degli omicidj non si faceva al sepolcro del morto e molto meno

al sepolcro del padre del morto, e non nel modo con cui la fece o potè farla quello straniero. = *Les héros étaient injustes, et religieux en même tems*, dice l' autore del viaggio del giovine Anacarsi, *lorsque par l'effet du hasard, d'une haine personnelle ou d'une défense légitime ils avaient donné la mort à quelqu'un, ils frémissaient du sang qu' ils venaient de faire couler: et quittant leur trône ou leur patrie, ils allaient au loin mendier le secours de l'expiation. Après les sacrifices qu'elle exige. on répandait sur la main coupable l'eau destinée à la purifier; et dès ce moment ils rentraient dans la société, et se préparaient à des nouveaux combats.* Egisto doveva esser pratico dei riti dell' espiazione, perchè conosceva certamente la religione del suo paese. Facciamo un' altra osservazione, che avrebbe dovuto saltare agli occhi al sospettoso tiranno. L' ombra, che dallo straniero dovea placarsi, era quella d'Oreste: se egli sentivasi disposto a placarla, perchè rivolgersi alla tomba del padre dell' ucciso e non all' urna mortuaria dell' ucciso istesso? Ognuno di noi, se fosse stato Egisto, lungi dall' ingojarsi quella ciancia che diede in risposta lo straniero, sembrami avrebbe detto fra se: Costui andava a chieder clemenza e pace all' ombra di Agamennone invendicata, e a implorar perdono di averle ucciso il figlio; e frattanto porta in dono le ceneri di questo figlio al suo più crudo nemico, al figlio di Tieste che le vilipenderà e le insulterà, in vece di dar loro egli stesso onorevol tomba, come fra' nemici generosi si costuma! Questa condotta annunzia una troppo chiara contraddizione per appagarsi della risposta dello

straniero. E pure l'Egisto di Voltaire si contenta di tutto, e ad altro più non pensa che ai donativi, con cui costoro meritano di essere onorati. La prima idea che gli viene è quella di dar loro in ischiava Elettra; e dopo aver fatto l' enumerazione dei giusti motivi ch' egli ha di disfarsene, soggiunge:

» Digne sœur d'un barbare avide de vengeance,
» Je la mets dans vos fers: elle va vous servir:
» C'est m'acquitter vers vous bien moins que la punir.

Questa è un' atrocità, disgustosa atrocità, e irrigidisce il cuore in vece di ammollirlo: Clitennestra ne prova ribrezzo, e vi si oppone.

Clit. » Qui, moi, je souffrirais?....
Egiste. » Eh Madame, en ce jour
» Défendez-vous encore ce sang qui vous déteste?
» N'épargnez point Electre ayant proscrit Oreste.

Fin quì Egisto ha ragione, perchè Clitennestra parve dividere con Egisto la contentezza prodotta dalla morte di Oreste: e questa madre sarà commossa dalla schiavitù d' Elettra? La cosa non è verisimile. Egisto, rivolto ad Oreste, dice:

» Vous.... laissez cette cendre à mon juste courroux.

Anche questa è un' atrocità. Oreste, sempre parlando a doppio senso, risponde:

» J'accepte vos présens, cette cendre est à vous.

Questa laconica risposta non può esser per sè medesima più terribile: che direbbe Egisto, se sapesse che colui, cui fa dono di Elettra, è Oreste, e che quelle ceneri, contro di cui si propone d' incrudelire, sono

le ceneri di suo figlio ucciso da Oreste istesso! Ma onde avviene che questo terribile non si sente? Onde nasce quello stupore che invade i sensi, lasciando l'animo illeso? Perchè chiamiam noi *atrocità* i feroci tratti della crudeltà d'Egisto, crudeltà di lui degna e a lui conveniente? Non si sente il terribile, perchè non è preparato; la moltiplicità degl' incidenti sbalordisce: ma l' uno impedisce o distrugge l' effetto dell' altro; lo spettatore si trova stanco, e commosso non mai. Egisto deve essere crudele contro il sangue d'Agamennone, e perciò contro Elettra: ma i suoi tratti crudeli devono scaturire o dall' odio suo esacerbato, o dall'ira provocata, o da sete ardente di sangue e di vendetta risvegliata da qualche contrasto di passioni o di circostanze: perchè se Egisto è freddamente crudele, allora diviene atroce e move ribrezzo e disgustoso abborrimento, in vece di quel terror tragico alternato dalla compassione, innanzi a cui l' anima non rifugge, ma gode di esserne penetrata, e vi si pasce. Si direbbe che l' Egisto di Voltaire è crudele per istinto o per capriccio. Al principio di questa scena Egisto arriva tutto allegro, e subito subito fa levar di mano ad Elettra le spoglie d' Oreste, ossia l' urna che ne racchiude le ceneri, prima di aver parlato coi due stranieri, e prima di aver saputo da loro che quell' urna è la stessa, di cui si suppone gli abbia parlato Pammene. E perchè tutto questo? Per far un dispetto ad Elettra. Mentre si parla d' Oreste morto e del disegno cho gli viene attribuito di assassinare Egisto (cosa naturalissima), il pensiero d' Egisto si rivolge ad Elettra che è ita a disperarsi fuori di scena,

e senza che nessuno gliel' abbia nominata, risolve di darla in ischiava all' uccisore d'Oreste: ma perchè farla schiava? Perchè per l' appunto farla schiava di colui, ch' ella non potrà mai guardare che con orrore? Perchè un feroce capriccio gli fa comparir bellissimo il trastullo di maggiormente infierire contro la misera Elettra.

Ritorniamo a Clitennestra. Ella non può soffrir che si tratti Elettra in un modo tanto barbaro e oltraggioso.

» Non, c'est pousser trop loin la haîne et la vengeance.
» Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
» Nous même, croyez-moi, quittons ces tristes bords;
» Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts.
» Osons-nous préparer ce festin sanguinaire,
» Entre l'urne du fils, et le tombeau du père?
» Osons-nous appeller à nos solemnités
» Les Dieux de ma famille à qui vous insultez,
» Et livrer dans les jeux d' une pompe funeste
» Le sang de Clitemnestre, au meurtrier d'Oreste?

Questi versi sembrano dettati dal rimorso: si direbbe che Clitennestra è inorridita all' idea di tante abbominazioni, e che è pentita; ma i versi che seguono dinotano paura, null' altro che paura di vedersi piombare addosso i mali che la gente rea perseguitano.

» Non, trop d'horreur ici s' obstine a me troubler,
» Quand je connais la crainte, Egiste peut trembler.

Ciò significa che per paura può far di tutto, e che se ha scannato il primo marito, si sente ancora capace di scannare il secondo.

» Ce meurtrier m'accable et je sens que sa vue
» A porté dans mon cœur un poison qui me tue.

» Je cède et je voudrais dans ce mortel effroi,
» Me cacher à la terre, et, s'il se peut, à moi.

Non è dunque affetto di madre, non generoso abborrimento di una brutal crudeltà, ma la paura che finalmente gli Dei si stanchino di tanta scelleratezza. Ecco Clitennestra empia sempre, odiosa sempre, interessante non mai. Poichè ella è partita, Egisto che la conosce, fa sentire ai due stranieri che non convien tener conto di questo primo impeto, figlio della natura che sgrida sempre, e spaventa i malvagi.

» Demeurez. Attendez que le tems la désarme.
» La nature un moment jette un cri qui l'allarme;
» Mais bientôt dans un cœur à la raison rendu,
» L'intérêt parle en maître, et seul est entendu.

Lo spettatore è pienamente d'accordo con Egisto, e non ha difficoltà di credere che dica il vero; perchè nell' atto primo ha veduto Clitennestra dar qualche buona parola ad Elettra, ed ha poi conosciuto che quel cangiamento di tuono era cagionato da un certo tetro presagio, per cui anche le vane lamentanze d'Elettra la faceano tremare, e volea indurla a tacere: nell'atto secondo Clitennestra era già rassegnata alla morte d'Oreste, e voleva assicurare al figliastro Plistene il trono d'Atride colle nozze d'Elettra. In quest' atto terzo Clitennestra freddamente osserva l' urna che contiene le ceneri del figlio suo, ascolta l' uccisore d' Oreste, e cangia tuono soltanto quando s' accorge che quello straniero era lo stesso con cui s' era incontrata nella tomba d' Agamennone; cioè quando la paura ritorna a scorrerle come prima per le ossa.

Chi è che non freme, dice il Signor Carmignani, *in udire quelle parole d' Egisto, parole veramente di situazione?*

» Et vous... dans Epidaure allez chercher mon fils;
» Qu'il vienne confirmer tout ce qu'ils m'ont appris.

Nessuno freme, perchè non v' è indizio di pericolo. Lo spettatore sa che Oreste ha ucciso Plistene in un bosco che conduce al tempio d' Epidauro, e prevede per conseguenza che i messi d' Egisto arrecheranno la notizia della morte di Plistene: ma diranno forse che fu Oreste che l' uccise? Chi conobbe Oreste? Altre ragioni si potrebbero addurre; ma la più semplice, la più naturale, la più pronta ad affacciarsi mi sembra questa: andare in Epidauro, non era come andare in piazza, e prima che i messi ritornino, Oreste o avrà compiuta la sua vendetta, o l'impresa sarà interamente mancata. Immediatamente dopo quelle parole, tanto pel Signor Carmignani tremende, Oreste dice, guardando Egisto che si ritira:

» Va; tu verras Oreste à tes pompes cruelles;
» Va, j'ensanglanterai la fête où tu m' appelle.

Dopo questa sortita inaspettata, come potremo noi tremar per Oreste? Il solo momento di temere è quando Pammene, nella scena successiva, riferisce:

» Il arrive à l'instant un courrier d'Epidaure;
» Il est avec Egiste, il glace mes esprits;
» Egiste est informé de la mort de son fils.

Pilade si scuote = *Ciel!* ma Oreste toglie allo spettatore ogni palpito, ogni timore:

» Sait-il que ce fils élevé dans le crime,

» Du fils d'Agamemnon est tombé la victime?

Pam. On parle de sa mort, on ne dit rien de plus;

» Mais de nouveaux avis sont encore attendus....

» Egiste avec la Reine en secret enfermé,

» Écoute ce récit qui n'est pas confirmé....

Oreste. » Marchons; notre péril doit nous déterminer;

» Qui ne craint point la mort, est sûr de la donner,

» Avant qu'un jour plus grand puisse éclairer sa rage,

» Je veux de ce moment saisir tout l'avantage.

Ognuno si rassicura, si spiana ogni difficoltà, e finalmente si pensa a far qualche cosa. Siamo al fine dell'atto terzo, e Oreste non sa finora qual partito piglierà: e aspettò egli finora a risolvere? e tardò tanto a concertar con Pammene i mezzi d'esecuzione? E qual è il partito che Pammene propone come il migliore?

» Eh bien; il faut paraître, il faut vous découvrir

» A ceux qui pour leur roi sauront du moins mourir

» Il en est, j'en réponds, cachés dans ces asyles

» Plus ils sont inconnus, plus ils seront utiles.

Povero Oreste! non ha dunque speranza che in una pronta rivoluzione da scoppiare al solo nominarsi che egli farà. E il vecchio Pammene, a quel che pare, con pochi partigiani d'Atride, che se ne stanno romiti fuori d'Argo, sarà l'Eroe di quest'impresa memoranda? Se questo disegno riesce diremo con l'Ariosto.

» Vero sarà, ma non però credibile.

Nasce nell'Oreste d'Alfieri, in mezzo al bollore degli affetti che prova al suo primo arrivo in Argo, nella paterna reggia, anche la lusinga di trionfar d'Egisto al solo nominarsi, perchè non gli sembra possibile che

alcuno abbia a serbarsi fedele a un vile, a un infame usurpatore qual è Egisto.

» Nomarmi,
» Ed ogni vil disperdere fia un punto.

Ma il saggio Pilade risponde:

» Nomarti ed esser trucidato, è un punto,
» E di qual morte! Anco i satelliti hanno
» Lor fede e ardire: han dal tiranno l'esca,
» Nè spento il vonno, ove nol spengan essi.

Il Signor Carmignani, persuaso che debba fare un grand'effetto drammatico l'ordine dato da Egisto di andare in Epidauro a chiamar suo figlio, onde venga a confermare ciò che narrarono i due stranieri = *In Alfieri* (dice) *non solo manca questa situazione, ma è resa difettosa anche quella stessa che nasce dal soggetto.* Le ragioni sue sono che Strofio è nemico d'Egisto, e che Oreste e Pilade, messi di Strofio, *non danno altro riscontro della morte d'Oreste che i detti loro. Egisto sarà egli sì credulo da prestar fede ai messi del suo nemico? POTRA' forse esserlo; ma tutto quello che ammette incertezza e discussione nel partito, che l'interesse dee prendere, lo distrugge.*

L'Egisto d'Alfieri è molto meno credulo di quel di Voltaire, e tiene la condotta che è propria d'un usurpator sospettoso, che da per tutto teme una trama e di nessuno si fida. Egisto trova Clitennestra, non atteggiata come l'Elettra di Voltaire, coll'urna in mano, ma dolentissima; ed egli che la conosce non dubita, e non può dubitare della sincerità di quel suo straordinario dolore: ne dimanda la cagione, sente che è la

morte d' Oreste: ma dopo aver fatte altre domande, senza aspettarne la risposta, pensa.... e risponde = *Io non tel credo* = In vece l' Egisto di Voltaire arriva in iscena già persuaso da Pammene che Oreste è morto, e più non diffida.

» Vous ne me trompiez point, sa douleur m'en instruit.

Questo è un di più; ma se Voltaire fece valere le lagrime di Elettra, Alfieri fece valer quelle di Clitennestra, che dovean essere più persuasive; perchè Clitennestra doveva esser meno sospetta ad Egisto, e nessun motivo potea suggerirle un inganno di tal natura. Eppure Egisto non si arrende, e comincia dal mettere in campo precisamente tutte le difficoltà che propone il Signor Carmignani, e diverse altre.

» Ma, perchè a me tal nuova espressamente
» Strofio manda? Ei fu ligio ognor d' Atride:
» Ognuno il sa. Non fu da Strofio stesso
» Trafugato il tuo figlio? A lui ricetto
» Non diede egli in sua Corte?

Clitennestra. » E' ver da prima;
» Ma or già molti anni assente ei n'era; e poscia
» Mai non ne udimmo più.

Narrò Pilade nella scena seconda dell' atto secondo ciò che diede luogo alla nuova della partenza d' Oreste dalla reggia di Strofio. Elettra aveva detto al fratello:

» . . . . » Ma quando udissi,
» Che tu di Strofio l' ospitale albergo
» Lasciato avevi, oh qual tremore!

Pilade risponde:

» Ad arte
» Sparse il padre tal grido, affinchè, in salvo
» Dalle insidie d' Egisto, ei rimanesse
» Così vieppiù sicuro.

Come tutto è preparato e disposto in modo che anche le più piccole circostanze corrispondano fra di loro, e il principio sia perfettamente legato col fine, e lo spettatore non sia mai nell' ambiguità o nell' incertezza, o distratto dalla novità o dalla curiosità! Lo spettatore adunque sa questo fatto nella sua verità, perchè senza alcun apparente artifizio n' ebbe contezza nell' atto secondo, e combina tutto con quel che allegò Clitennestra: ma Egisto non cede, e i suoi sospetti vanno più lungi; perciò sull' assenza d' Oreste per molti anni dalla reggia di Strofio, risponde:

» . . . . Fama ne corse;
» Ma il ver chi 'l sa? Certo è pur, certo ch'ebbe,
» Fin da' primi anni indivisibil scorta,
» Custode, amico, difensore, il figlio
» Di Strofio; quel suo Pilade che abborro,
» Nemico sempre erami Strofio in somma:
» Come cangiossi? . . . .

Ognuno vede, che l'Egisto d'Alfieri si fece tutte quante le difficoltà, che il Signor Carmignani ha saputo immaginare, e qualcheduna di più: vedremo or ora Oreste e Pilade in faccia ad Egisto, e meglio giudicheremo se questi abbia nell' interrogare maggiore sagacità di quello di Voltaire. Per l' interesse drammatico basta che la finzione sia ardita in modo verisimile, e che non vi siano ragioni che ne tolgano la credibilità: del

resto poco importa che vi sia uno o più motivi di credere.

Aggiungasi, dice il Signor Carmignani, *che le ceneri d' Oreste portate in scena nel piano di Sofocle e di Voltaire sono un oggetto che fissa l' interesse molto più di quello che le parole non facciano. Annunziar la morte di alcuno è una menzogna ordinaria; ma annunziar questa morte, e portar le ceneri di chi si annunzia estinto, è dare alla cosa un' aria di credibilità, a cui è più difficile ricusarsi. Tutto quello che aumenta la credibilità della morte d' Oreste nell' animo di Egisto aumenta l' effetto di questa situazione.* Con buona pace del Signor Carmignani io *mi ricuserò* a tutte queste sue proposizioni. *Mi ricuserò* alla prima; perchè quando si parla d' *interesse*, suppongo che questa parola si riferisca allo spettatore, e per lo spettatore l'urna non serve a fissar l' interesse nel piano di Sofocle, perchè egli sa, prima di vederla, che è un'urna finta, e non serve a fissar l' interesse nel piano di Voltaire, perchè lo spettatore sa che contiene le ceneri di Plistene non quelle d' Oreste. Nel piano di Sofocle l' urna aveva un' importanza, che non ha, nè può avere nel piano di Voltaire; perchè Oreste e Pilade fingevansi apportatori delle ceneri d' Oreste, non per farne un obbrobrioso regalo ad Egisto, ma affinchè avessero sepoltura nella terra natia del defunto; e questa mira religiosa era onorevole per coloro, cui questo deposito era affidato; avevano anche una importanza che non possono avere oggidì, perchè allora le ceneri de' morti erano oggetto di ossequio e di commozione; e a' tempi no-

stri il veder portata di quà e di là un' urna mortuaria; non fa, come si accennò di sopra, il benchè menomo effetto buono, e ne genera facilmente uno spiacevole, che pregiudica l' illusione, in vece di renderla più vivace. *Mi ricuserò* alla seconda proposizione; perchè se la nuova della morte d' Oreste può non esser creduta o per le qualità delle persone che l' arrecano, o per le circostanze, da cui si suppone accompagnata, o per altro motivo; la materialità dell' urna, in cui si diranno racchiuse le ceneri di lui, non aggiungerà fede che in faccia alle donnicciuole e agl' imbecilli; essendo facile empire un' urna di ceneri d' animali, o di cenere qualunque, e chiamarle ceneri d' Oreste, senza che la verità si possa discernere dalla menzogna. *Mi ricuserò* finalmente alla terza; perchè l' *interesse* non nasce in ragione dei gradi di credibilità, che acquista nell' animo d' Egisto la nuova della morte di Oreste, ma in ragione delle situazioni che il Poeta seppe ricavare da questa nuova annunziata ad Elettra o a Clitennestra. Anzi è minore certamente l' interesse nel veder come buonamente l' Egisto di Voltaire si abbandona alla gioja, e beve l' inganno, perchè la credulità d' Egisto allontana o scema il pericolo in cui sono Oreste e Pilade di essere scoperti, e impiccolisce il tiranno incanto, di cui lo spettatore, conscio del vero, deride l' imbecillità; ed è maggior l' interesse nell' osservar con qual fredda sagacità il sospettoso Egisto di Alfieri va calcolando i gradi di probabilità e d' inverisimiglianza; perchè il suo ostinato titubar sempre vivo mantiene il pericolo, e il timore che la più piccola circostanza discopra Oreste

e Pilade, e fa grandeggiare il feroce tiranno non acciecato mai dal suo desiderio, ma incredulo altrettanto quanto più caro gli sarebbe il credere.

Abbiamo veduto Oreste e Pilade nella tragedia di Voltaire in faccia ad Egisto e di Clitennestra: vediamoli ora nella medesima situazione in Alfieri.

L'atto quarto dell' Oreste d' Alfieri è un quadro che presenta in ogni sua parte sempre nuove e tragiche situazioni; ma per analizzarlo converrebbe trascriverlo dalla prima fino all' ultima sillaba, perchè farne l'estratto è impossibile. Siccome non vi è una parola inutile, e un sentimento prepara l' altro, e tutto è collegato e stretto insieme; così troncando o abbreviando qualche cosa si nuoce al rimanente.

Nell' atto terzo Clitennestra si mostrò madre, quanto l' esser moglie d' Egisto le rendea possibile di esser tale; ed avendo acquistata la benevolenza dello spettatore, questi alla fine trovò Oreste aspro forse, e violento di troppo: ma l'autore che questo effetto previde, lo distrugge in un momento, e la ferocia d' Oreste rimane giustificata. Pilade si lagna del contegno imprudente e della indocilità dell' amico. Oreste promette di frenarsi in faccia ad Egisto. Frattanto Pilade vorrebbe saper come mai Oreste, invece di evitar la madre, a lei si avviò.

» . . . . Ad essa incontro
» Chi ti spingea? Non io.

Oreste. Più di me forte
» Non so qual moto! Il crederesti? In mente
» Da pria m' entrava di svenarla, e tosto

» Mi assalia nuova brama d'abbracciarla;
» Quindi entrambe a vicenda. Oh vista! Oh stato
» Terribil, quanto inesplicabil!

Non è questa un'arte inimitabile? Non ravvivano queste brevi espressioni, non ricercano l'anima, e non la riempion di terrore e di compassione? Oreste ci parve crudele verso la madre, e dopo questa sua spiegazione non ci sembra che misero; la segreta forza che lo guida è la sua scusa. Quell' impeto suo, quell' orrendo impulso a svenar la madre ci fa presagir ciò che seguirà, suo malgrado, e ci fa raccapricciare; e quel successivo sentimento di natura che parla al figlio in favor della madre, mitiga la tetra impressione che abbiamo ricevuta. Sventurato Oreste! Che sarà di lui? È chiaro che le furie, ministre di vendetta, hanno segnati i suoi passi: chi non palpita per lui? Chi non lo compiange ne' suoi trasporti?

Egisto trae seco Clitennestra per forza: in Voltaire viene spontanea a rimirar le ceneri e gli uccisori del figlio, e non basta. Egisto quì traendola seco, si giustifica ponendo in dubbio la nuova:

» Vieni, consorte, vieni; udir ben puoi
» Cosa, cui fede ancor non presto intera.

Clitennestra. » Barbaro, a ciò mi sforzi?

Alle prime domande d'Egisto, Pilade dignitosamente allontana ogni idea di menzogna.

» Signore, un Re c'invia;
» A un Re parliam, loco può aver menzogna?

Egisto. » Ma: Strofio vostro a me non diè mai pegno
» Finora d'amistà.

Pilade. » Fia questo il primo.
» Non niegherò ch' ei già molti anni addietro
» Altro era in core: lo stringea pietade
» Dell' infelice Oreste; ma se un tempo
» Gli diè ricetto, ei gli niegò pur sempre
» Ajuto ed armi; e a te giammai non volle
» Strofio far guerra.

Egisto. » Apertamente ei farla
» Non ardì forse. Ma di ciò non calmi.
» Dove peria colui?

Come si riconosce Egisto in quel contegno, in quei detti! E chi non troverà naturale che quell' insultante parola, *colui*, non desti un fremito involontario nel troppo irritabile Oreste? Ma pur si contenta di ripetere feroсemente: *Colui*! Nell' Elettra di Sofocle l' Ajo d'Agamennone, che pur *non dà altro riscontro della morte d'Oreste che i suoi detti*, si abbandona a una pomposa poetica descrizione dei giuochi delfici, e della maniera con cui Oreste vi perì. Questa descrizione fu soggetto di critica, perchè troppo lussureggiante di fiori poetici: pure, malgrado anche l'evidente anacronismo, con cui si parla de' giuochi pitici instituiti molti secoli dopo che vissero gli Eroi della tragedia, riscontra sempre distinti applausi. Alfieri suppone che Oreste sia morto in Creta in occasione di certi giuochi e sacrifizj che ogni quint' anno si rinnovavano a Giove, e la sua descrizione è breve; ma non si sente narrare un fatto, si vede. Si vede Oreste feroce, troppo incauto, impaziente flagellare i corsieri mal domi; si vedono questi, sordi al freno e al grido, oltre la meta correre, ricorrere; e percosso

l'asse a marmorea colonna, si vede Oreste riverso cadere, rigare, strascinato, di sangue il suolo, e spirar fra le braccia di Pilade. Come sono naturali a questa pittura i trasporti di Clitennestra, cui diede Alfieri sentimenti veraci di madre fin da principio, benchè alterati, vinti talvolta dai sentimenti di moglie, e una mistura lugubre di questi sentimenti coi rimorsi e col pentimento? Come da una situazione si passa subito a un'altra, e sempre per la via del terrore, e della compassione?

Pilade. » Ne pianse
» In Creta ogni uom; tanta nel giovin era
» Beltade, grazia, ardire....

Clitennestra. » E chi nol piange,
» Fuorchè solo quest'empio?... O figlio amato,
» Più non degg'io, mai più (lassa!) vederti?...
» Ma, oimè, pur troppo ti veggo di Stige
» L'onda varcar, del padre abbracciar l'ombra;
» E torcer bieco a me lo sguardo entrambi,
» E d'ira orribile ardere.... Son io;
» Sì son io che vi uccisi... Oh madre infame!
» Oh rea consorte! — Or, sei tu pago, Egisto?

Ognuno aspetta da Egisto provocato qualche risposta; e per aver materia di dialogo un altro Poeta tragico avrebbe quì forse suscitato un contrasto fra Clitennestra ed Egisto; ma Alfieri sa, e vuol far nascere situazioni anche dal silenzio. Quanto è terribile in questo luogo il silenzio d'Egisto! quanto è significante! Si disperi pur quella sciagurata; ad altro egli pensa, e, ap-

pena con occhio di disprezzo guardatala, alteramente si volge al messo di Strofio:

» Il tuo narrar, certo, ha di ver sembianza;
» Chiaro il vero fia in breve. Entro mia reggia
» Statevi intanto; e guiderdon qual dessi,
» Pria del partir, v' avrete.

Qual condotta astuta! Quanto, possiam ripeterlo, questo Egisto è diverso da quello di Voltaire! Egli prova in cor la gioja, perchè spera che la nuova della morte d'Oreste sia vera; ma non osa crederla ancora, e sempre guardingo e cauto trattiene i messaggieri di Strofio nella reggia fin ch' egli abbia potuto accertarsene. Lo spettatore respira, perchè la burrasca è passata senza che Oreste siasi tradito, e si allontanano in buon punto, perchè omai non può più frenarsi: ma Clitennestra non è paga, e dice a Pilade:

Clitennestra, » O tu, che narri
» Senza esultar di gioja il fero caso,
» Deh ferma il piede; dimmi: alla infelice
» Madre, perchè dentro brev' urna acchiuso
» Non rechi il cener del suo amato figlio?
» Funesto, eppur' gradito dono! ei spetta,
» Più che a niun altro, a me.

Pilade risponde, che il cener suo fu raccolto da Pilade:

» Ei sel riserba: a lui chi fia che il tolga?

A poco a poco la scena cangia di nuovo: udite Egisto, udite l' oltraggioso, l' insultante sarcasmo ch' ei slancia contro la forte e santa amistà di Pilade che si riserbò il cenere di Oreste.

Egisto. » E a lui chi fia che il chiegga? Ei l'abbia: un tanto
» Amico suo da lui più assai mertava.
» Maraviglia ben ho, com'ei mal vivo
» Sul rogo stesso generosamente
» Se coll'estinto non ardesse; e ch'una,
» Sola una tomba, di tal coppia eletta
» Non racchiudesse le reliquie estreme.

Oreste manifesta la sua sfrenata impazienza: lo spettatore sdegnato dall' atroce sarcasmo d'Egisto, trova naturali i moti d'Oreste, e trema al suo pericolo. Pilade prosegue coll'istessa moderazione a schermirsi con Egisto che inveisce anche contro Pilade, e gli dice:

» Oreste spento
» Non scema in te lo sdegno?

Clitennestra. » E qual d'Oreste
» Era il delitto?

Oreste ha pronta la vera risposta, e non può tacerla:

» Esser figliuol d'Atride.

Egisto. » Che ardisci tu?....

Pilade. » Signor.... dove non suona
» Fama del ver? Sa tutta Grecia, quanto
» T'inimicasse Atride; e sa che i giorni
» T'insidiò; che perseguirne il figlio
» Dovevi....

Oreste. » E sa, che mille volte e mille
» Tentato hai tu, con tradimenti, trarlo
» A morte infame; e sa che al sol suo aspetto
» Tremato avresti....

Ognuno si figura la sorpresa, e lo sdegno d'Egisto; l'incertezza, l'agitazione di Clitennestra; l'angoscia di

Pilade: ponga in mezzo a questi Oreste sempre avvampante d'ira mal rattenuta, che fissi tien gli occhi sopra di Egisto, e dica se questo non è un quadro tragico de' più interessanti, che l' umana fantasia possa ideare. Come è stato preparato! Qual contrasto d'affetti! Come tutti lottano senza confusione, e quasi senza parole; perchè sembra impossibile che tanto si faccia, parlando sì poco! Pilade in quel decisivo momento, non sapendo come giustificare il compagno, finge di dover confessare che questi è Pilade, il figlio di Strofio, venuto con lui per vedere ov' abbia la cuna il suo caro Oreste. Lo spettatore applaude al ripiego. Clitennestra vorrebbe abbracciare il finto Pilade, che chiama suo novello figlio, e si direbbe che riede la calma: invece lo scompiglio si fa maggiore.

Egisto. » . . . . E' vano,
» Donna, il tuo dir = Qual ch' egli sia, tai sensi
» Uso a soffrir non son.... Ma che? Lo sguardo
» Ardente in me, d' ira e furor tu figgi?
» E tu lo inchini irresoluto a terra?
(non è pittura questa?)
» Voi messaggieri Strofio a me non manda;
» Voi mentitori, traditor voi siete,
» Soldati or tosto in ceppi....

Dopo un contrasto fra Pilade, Egisto ed Oreste, s'accosta Clitennestra ai due stranieri:

. . . . » Dite: non vera
» Potria forse la nuova?...

Pilade. » Ah! così....

L' infuriato Oreste scaglia sulla madre queste tremende parole:

» . . . . Tremi;
» Tremi tu già, che il figlio tuo riviva,
» Novella madre?

Egisto. » Oh qual parlar! si asconde
» Sotto que' detti alcun feroce arcano.
» Pria che tu n' abbi pena....

Clitennestra, che incerta e sbigottita dalle nuove apparenze che vede, comincia a dubitar che coloro non siano veraci messi di Strofio; Clitennestra, che fra timore e speranza ondeggiando, e in preda a diversi contrarj pensieri, interroga Pilade, ed è fulminata in quella guisa da Oreste; non forma essa una situazione da per se, che tramanda una scossa di terrore misto di compassione? Poche parole producono un effetto maraviglioso, inaspettato. Non si parla, si dipinge, si fa. È vi è chi osa accusare Alfieri d' impiegare il tempo dell'azione in parole, e di trasandare i mezzi di far nascere situazioni, mentre il suo dialogo è quasi sempre una variata e non interrotta catena di drammatiche situazioni?

Egisto comanda che i due, che si dicono messaggieri di Strofio, e ch' egli crede ministri di Oreste, traggansi in carcere orrendo; si propone d'interrogarli egli stesso, e termina col dire:

. . . . » Itene. In breve
» Certo esser vo', se è vivo o morto Oreste.

Elettra, che palpitante stava, come è verisimile, in aguato, ed era impaziente di saper come Oreste avea saputo frenarsi in faccia ad Egisto, sentendo le ultime parole *morto Oreste*; e vedendo Oreste e Pilade fra le guardie che li conducono in carcere, li crede scoperti e condannati dal tiranno a morte.

Il Signor Carmignani riguarda il modo con cui Elettra scopre il fratello Oreste, come una solenne goffaggine; ma non è che un mezzo naturalissimo. Elettra, vedendo fra i soldati Oreste e Pilade, deve naturalmente supporre che siano scoperti, e lo suppone con somma facilità; perchè avendo sperimentato al primo incontro il carattere del fratello, già temeva ch' egli non potesse resistere in faccia ad Egisto e alla madre senza aprir bocca; e aprir bocca e perdersi era lo stesso. In questa disposizione d' animo nascente dal soggetto, come poteva Elettra, sentendosi all' orecchio quelle ultime parole *morto Oreste*, non immaginare che Oreste era tratto condannato a morte?

Questo fatale involontario trasporto di Elettra è un incidente che arriva improvviso, terribile a guisa di fulmine, e non so qual altro possa trovarsene di più vivo drammatico effetto. Oreste inavvedutamente scoperto da Elettra! Misera! Chi non è penetrato dalla sua disperazione? = *Io l' ho tradito! io stessa!* = Non v' è più scampo: tutto è perduto. Chi non sarà commosso dalla situazione d' Oreste e Pilade? Chi non fremerà e non sarà compreso da cupo terrore all' atroce minacciosa gioja d' Egisto?

Il Signor Carmignani si fa quasi beffe della scena quarta di questo medesimo atto quarto, in cui spicca la rarissima straordinaria amistà che legava Pilade ed Oreste. Ognuno di questi due personaggi spera di essere la sola vittima: Pilade vuol fingersi Oreste, ma Oreste nol soffre; e questa gara è variata sempre con nuove situazioni nascenti inaspettatamente dalla situazione prin-

cipale, cioè da quella, in cui si trova il Protagonista. I disperati detti d'Oreste fanno scorrere per l'ossa il gelo: sono sempre feroci e sempre magnanimi, e conformi al carattere da lui spiegato a principio, e la loro forza va sempre crescendo.

Oreste. » Mira, Egisto, se ardisci, il furor mira,
» Ch' arde negli occhi miei: mira, e d' Atride
» Di' ch'io figlio non sono: al terror credi,
» Ch' entro il codardo tuo petto trasfondo
» Sol la mia voce.

Egisto freme, Clitennestra si fa scudo al figlio, e a lui si volge per accertarsi che lo è davvero:

Oreste. » Va: tue man sanguinose altrove porta:
» Ciascun di noi, se morir dessi, è Oreste:
» Nessun ti è figlio, se abbracciar tal madre
» Da noi si debbe.

Qual terrore! Come si va Oreste caratterizzando! Egli rivolto ad Egisto, soggiunge:

Oreste. » Ah se di ferro non avessi io carche
» Le mani, a certa prova or visto avresti,
» Se Oreste io son; ma poichè il cor strapparti
» Più con man non ti posso, abbiti questo
» Palesator dell' esser mio.

Qual incidente, fra i prediletti dal Signor Garmignani, può esservi più bello, più opportuno dell' improvvisa apparizione di quel pugnale, che tutto risveglia l' orror della strage di Agamennone in faccia a coloro che lo svenarono! Come è terribile il suo baleno! Ecco i veri incidenti drammatici, semplici, naturali ed efficacissimi.

Clit. » . . . . La voce, gli atti,
» L'ira d'Atride è questa. Ah! tu sei desso.
» Se non vuoi ch' io t' abbracci, in cor mi vibra
» Quel ferro tu; del padre in me vendetta
» Miglior farai.........

Come sono tetri questi detti, che ci fanno da lungi antiveder la catastrofe. Clitennestra ispira pietà; ci par di vedere in essa una madre tenera, disperata.

Oreste. » Il mio ferro, a te cui poscia
» Nomerò madre, cedo: eccolo; il prendi:
» Trattar tu il sai; (*O parole!*) d'Egisto in cor lo immergi.
» Lascia ch' io mora; a me non cal, pur ch' abbia
» Vendetta il padre: di materno amore
» Niun' altra prova io da te voglio: or via,
» Svenalo tosto;........

L' impressione che fece l' afflitta madre sull' animo degli spettatori fa sì, che questi aspri detti comincino a destar ribrezzo; ma l' avveduto Poeta riconcilia immediatamente Oreste cogli spettatori, mostrando Clitennestra sotto l' aspetto che la rende giustamente odiosa. Oreste prosegue:

» . . . . Oh che vegg'io? Tu tremi?
» Tu impallidisci? Tu piangi? Ti cade
» Di mano il ferro? Ami tu Egisto? L' ami;
» E sei madre d' Oreste? O rabbia! Vanne,
» Che io mai più non ti vegga.

Ora figuratevi il bel quadro tragico che ne nasce. Pilade; Elettra nello sbigottimento; Clitennestra che tre-

ma, piange, non osa alzar gli occhi e si sente morire; Egisto che raccoglie il pugnale già da lui dato alla perfida Clitennestra, e rammenta con gioja ferale che fu pur quello che Atreo vibrò in seno de' figli del suo fratel Tieste, fratelli d'Egisto istesso; e Oreste che fiero, con truce sguardo grandeggia in mezzo. Ecco il Poeta pittore. Al terrore succede tosto la compassione, ed è forza che Oreste si avvegga ch'egli è vittima del suo nemico, e trae nella sua rovina la sorella e l'amico. Come è patetico il tardo suo ravvedimento!

» O voi, miglior parte di me, per voi
« L'alma di duol sento capace: il mio
» Troppo bollor vi uccide. Oh! Ciel! null'altro
» Duolmi. Ma pur, vedere, udir costui,
» E raffrenarmi, era impossibil cosa. . . .
» Tanto a salvarmi feste; ed io v'uccido!

Chi non s'intenerisce a questi teneri detti profferiti da quel già sì feroce giovine implacabile? Non si avvilisce egli però mai; anzi la madre mirando vile, imbelle, capace solo di vanamente dolersi sulla di lui sorte, soggiunge:

» . . . . Oh Cielo?......
» Io piango? Ah! Sì; piango di voi: tu donna,
» Già sì ardita al delitto, or debil tanto
» All'ammenda sei tu?

Egisto comanda che Pilade, Elettra, Oreste, tutti sian tratti a morte, e finisce l'atto quarto.

Ascoltisi ora il Signor Carmignani, ove dice = Egli (Alfieri) « ha preteso inoltre di far nascere una si- » tuazione dalla incertezza in cui è Egisto nel de-

» terminare chi de' due amici è Oreste, e dalla gara con
» cui amendue esser vogliono la persona che ha più da
» temere; ma questa situazione tragicamente immagi-
» nata da Corneille nel suo Eraclio, debolmente imi-
» tata da Lagrange Chanul nel suo Oreste nella Tau-
» ride, è affatto incompatibile col soggetto, di cui è
» questione. Voltaire avea fatto dire con molta verità
» al suo Egisto.

L'un des deux est Oreste, et tous deux vont périr,
Je ne puis balancer, je n'ai point à choisir.

A questo erudito squarcio risponderò facendo anch'io l'erudito. La gara d'amicizia di cui parliamo è d'invenzione ben più antica di quella di Marciano e di Eraclio, immaginata dal gran Corneille, e fu mezzo tragico, di cui, benchè debolmente, si valse Euripide nella sua Ifigenia nella Tauride. Più vivace e teatrale la rese Pacuvio, facendo rappresentare in Roma una imitazione della tragedia di Euripide, e fors' anche d'altro greco autore, di cui le opere, fatte preda del tempo, non pervennero fino a noi. Cicerone nel suo trattato *dell' amicizia* gode di rammentare a Lelio gli applausi che ottenne, quando il Re volendo immolare Oreste che non conosceva, Pilade, desideroso di morir per l'amico, sosteneva, appunto come in Alfieri, ch' egli era Oreste, e da Oreste smentito, pure in gridar si ostinava al tiranno, ch'altro Oreste fuori di lui non vi era. = *Qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii fuerunt nova fabula: cum ignorante rege, uter eorum esset Orestes, Pilades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur; Orestes autem*

ità ut erat, Orestem se esse perseveraret? Stantes plaudebant in re ficta. Quid arbitramur in vera fuisse facturos? Fra i moderni, *Guymond de la Touche* rafazzonò l'Oreste e Pilade di *Lagrange-Chanul,* citato dal Signor Carmignani, e fu appunto questa gara d'amicizia chiaramente descritta, che resse il suo dramma, ed è ciò che tutt'ora gli riscuote gli applausi. A fronte di tanti esempj, come può dirsi che questa tragica situazione *è affatto incompatibile col soggetto, di cui è questione*? In luogo di Toante, si ponga Egisto, e il caso è lo stesso. Quanto all' esempio di Voltaire, ne parleremo fra poco, esaminando l' atto quarto dell' Oreste di questo tragico Poeta.

Il vero oggetto dell' odio d'Egisto era Oreste, e poteva, anzi doveva credersi che, non essendogli utile che la morte di Oreste, si sarebbe appagato di questa vittima, rimandando Pilade, figlio del Re Strofio, se non altro per politica. Ce ne persuade l' ansioso desiderio ch' egli ha di scoprire qual di loro sia Oreste; ed ecco la compatibilità della gara d' amicizia pienamente giustificata anche per questo lato. Siccome Egisto comincia poi a discernere il vero Oreste, così Elettra, sperando ancora di deluderlo, dice:

Egisto, or non t' avvedi? È quegli
» Pilade; ei mente per salvar l' amico. . . .

Egisto per chiuder la bocca ad Elettra, indispettito risponde:

» Salvar l' amico? E qual di voi fia salvo?

Questa terribile minaccia rende inutile la gara che fu opportunissima dapprima; e l' autore immaginò questa

minaccia appunto per troncar la gara, e per progredir con calore al vicino disviluppamento della catastrofe, accrescendo e variando l'interesse, ed aprendosi il campo a sempre nuove situazioni.

Col terminar del terzo atto dell'Oreste di Voltaire, terminano pure le lodi entusiastiche del Signor La-Harpe. Egli confessa che i due ultimi atti, *n'ont pas en général une marche si sûre, et faiblissent dans des endroits importans.* Oreste al principio del quarto manifesta la più viva inquietudine, perchè trovò ch'era stato rapito, da chi non si sa, il pugnal ch'egli avea consacrato sulla tomba del padre: teme che Egisto non lo sorprenda, e vuol egli sorprenderlo, ma come? Con quai mezzi? A nulla finor si pensò, nulla fu preparato. Avess'egli almeno dimostrato un gran core capace di procurarsi vendetta ove al morire non vi sia scampo, ma timido è sempre, e irresoluto.

» Et je crains que ce glaive à mon tyran porté,
» Ne lui donne sur nous quelque affreuse clarté.
» Précipitons l'instant, où je veux le surprendre.

Pilade gli fa sentire che convien aspettar che Pammene raduni e sollevi i dispersi e nascosti antichi servi d'Agamennone, che un solitario asilo cercarono intorno alla tomba dell'invendicato loro Re. E questi poi che faranno? Solleveranno il popolo: meschina e romanzesca fidanza! Ed Elettra? È d'uopo evitarne l'incontro.

» Il faut venger Electre, et non la consoler.

Essa intanto medita un gran colpo, quello cioè di uccidere l'uccisore d'Oreste. = Per tre scene si parla di trucidare Oreste supposto uccisore di Oreste, e dopo

questa bella impresa sarà forse meno infelice? L'ombra d'Agamennone sarà vendicata?

Onde avviene che al nuovo pericolo d'Oreste nessuno palpita o impallidisce? Da che questa nuova situazione non è preparata, e lo spettatore poco badando allo stolto delirio d'una femmina imbelle, mal soffre d'esser distolto con questo episodio dalla situazione principale: egli è impaziente di veder come Egisto scoprirà che il supposto uccisor d'Oreste è Oreste istesso, e che Plistene cadde per mano sua prima vittima immolata all'ombra d'Atride, e come Oreste saprà sottrarsi alle furie del suo nemico. Per la stessa ragione il tardo scoprimento del fratello alla sorella in un momento sì poco opportuno, fastidio reca piuttosto che piacere. L'azione è ormai al suo più bel punto, dev'esser caldissima, si vuol che al fine Oreste getti la maschera, che Egisto frema all'aspetto del conosciuto figlio d'Atride, che scoppi in questi la già troppo concentrata vendetta, che egli in somma dal suo pericolo vero, cui s'interessarono gli spettatori, o trionfante risorga, o perisca. Invece, distratto lo spettatore dal disegno strano ed insignificante di Elettra, si trova languido e freddo all'arrivo del furibondo Egisto, che ordina alle guardie d'imprigionare Oreste e Pilade; e lo sbigottimento, e il timido contegno dei nostri Eroi non ispira nè terrore, nè pietà, nè ammirazione. Egisto sorprende la comitiva, e la fulmina con questi due versi:

» Ministres de mes lois, hâtez-vous d'arrêter,
» Dans l'horreur des cachots de plonger ces deux traîtres,

Il complimento non è piacevole, e il tuono con cui è

fatto non è cortese: ma non rimove Oreste dal suo sistema di mansuetudine, il quale oppone ad Egisto che lo chiama traditore, oppone dissi, i diritti dell' ospitalità:

» Autrefois dans Argos il régnait d' autres maîtres
» Qui connaissaient les droits de l'hospitalité.

Qual differenza fra l' Oreste d' Alfieri, e quello di Voltaire? E Pilade che dice?

» Egiste, contre toi qu' avons nous attenté?
» De ce héros au moins respecte la jeunesse.

Ognuno giudicherà facilmente qual effetto produr possano sul teatro queste umili e supplichevoli parole dei nostri Eroi al momento in cui creder debbono tolto ogni scampo alla loro salvezza.

Ritornando allo stolto disegno di Elettra, che vuol uccidere Oreste come creduto uccisore di Oreste istesso, Voltaire ne trasse pure da Sofocle il pensiero. Nella tragedia greca, Elettra dopo aver udito dall' Ajo d' Oreste, cioè prima della scena dell' Urna, il finto racconto della morte del fratello, piange, si dispera, non parla che di morire; ma poi ripigliando i suoi magnanimi spiriti, osa concepir essa l' idea di uccidere Egisto, e implora l' ajuto di Crisotemi a tal uopo. Finchè sperò di rivedere Oreste in Argo vendicator della strage di Agamennone, si contentò di pregar gli Dei che l' arrivo accelerassero dell' Eroe: ora che ogni speranza le è tolta, risolve di espor per il padre la vita, e di tentare quel colpo che al braccio dell' estinto fratello esser dovea riserbato. Sofocle va così preparando la tanto famosa scena della ricognizione d' Oreste; l' idea che nel suo disperato do-

lore concepisce Elettra, è la sola che sia conveniente, la sola degna di lei, e conforme allo scopo dell' azione che è la vendetta d' Agamennone; quest' idea nobilita sempre più il personaggio di Elettra, e lo rende caro allo spettatore, ch' è sempre mosso da un interesse unico, e sempre crescente. Voltaire invece indebolisce l' azione interrompendone il corso per dar luogo a un episodio cui lo spettatore, già dal lungo monotono piagnisteo d' Elettra infastidito, e occupato dal vero pericolo di Oreste, non sa, nè può interessarsi. Se Elettra, che Voltaire ci presenta sempre come un' imbecille schiava, carica di catene, poteva nulladimeno sperar di cogliere all' impensata il supposto uccisor d' Oreste, ed ucciderlo, perchè non avrebbe potuto sperar di cogliere del pari Egisto, e trucidarlo? Questo era il colpo con cui solo avrebb' ella vendicato il padre, il fratello e se stessa a un tempo. A che inferir di nascosto contro un giovine, cui la morte di Oreste non poteva essere imputata a delitto; che una sì tenera pietà dimostrò mentre l' annunziava, e nulla intraprendere contro l' infame Egisto, la di cui baldanza insultatrice non avea più ritegno? Il giovine straniero non era fatto per destarne l' odio, nè l' ira; di fatto Ifisa dice parlando di lui:

» Est-il bien vrai qu'Oreste ait péri de sa main?
» J'avais cru voir en lui le cœur le plus humain.
» Il partageait ici notre douleur amère,
» Je l'ai vu révérer la cendre de mon père.

Ecco come Voltaire ha profittato delle bellezze di Sofocle. Aggiungansi quì le osservazioni ulteriori e non sospette di esagerazione del Signor La-Harpe. Non è

naturale, dic'egli, parlando dell'agnizione, che Oreste, il quale un momento prima della scena si è dipartito unicamente per evitare l'incontro della sorella, vi ritorni tosto senza necessità, e senza che alcun motivo ve lo richiami. Non è naturale, che ritornandovi, non vegga Elettra che lo vede, e si prepara a ferirlo. Non è naturale, che Oreste parli così a lungo in disparte, ed altrettanto Elettra titubante ascolti lui che fra se parla e profferisce in modo da essere inteso il nome di Agamennone e di Elettra; e troppo Oreste dà a divedere che serve all' artifizio del Poeta, a danno dell' illusione. Vi è un difetto maggiore, prosegue La-Harpe. Questa situazione non è che una copia di quella di Merope, copia, la di cui somiglianza salta agli occhi, e copia di gran lunga inferiore. Là il pericolo del giovinetto Egisto è reale, perchè si trova incatenato e senza difesa, nè v'è scampo per lui dal colpo fatale, che la disperata Merope è pronta a scagliargli, se Narba non giunge opportuno a deviarlo: ma quì lo spettatore si ride dello stranamente feroce atteggiamento di Elettra, nè può credere la vita di Oreste in pericolo; perchè non può credere al certo che gli riesca difficile il disarmare il braccio imbelle e mal fermo di una delirante donzella. Perciò questa situazione, che in Merope è teatrale veramente, di niun effetto riesce in Oreste, e mediocre diventa pur quella dell' agnizione, per non essere nè ben preparata, nè patetica quanto basta.

La scena fra Elettra e Clitennestra è commovente: ma dopo il languore delle scene precedenti mi sembra impossibile che faccia effetto sulla scena. E' naturale

il trasporto con cui Elettra si getta ai piedi della madre, che sola ormai può salvar quegli stranieri. Clitennestra ai detti della figlia s' accorge che uno de' due è Oreste, ed Elettra dice:

» Eh bien! S'il était vrai?

Questo slancio è bello, è sublime; e l'atto finirebbe bene; osserva lo stesso La-Harpe, se meglio fosse stato ordito.

Non vi è chi non conceda (e non escludo i Francesi) che quanto è difettoso l' atto quinto di Voltaire, altrettanto ammirabil sia l' atto quinto d' Alfieri.

La scena prima nell' Oreste francese e la seconda non contengono che i piagnistei d' Elettra e d' Ifisa, incerte della sorte del fratello: quì l' azione non fa un passo.

Nell' Oreste italiano si comincia coll' annunziar in meno di due versi la nuova peripezia del Protagonista:

» Oh inaspettato tradimento! Oh rabbia!
» Oreste sciolto! Or si vedrà.

Nella seconda (e tutte ormai sono brevissime) Egisto crudelmente rampogna Clitennestra, che ora è moglie e non madre, e vuol farsi a lui scudo:

Egisto. » . . . . Invan l' empio tuo figlio
» Speri a morte sottrar. Scostati, taci,
» O ch' io......

Clit. . . . . Tu sì, svenami, Egisto,
Se a me non credi « Oreste » Odi tu? « Oreste »
Qual d' ogni intorno quel terribil nome
Alto risuona! Ah! più non sono io madre,
Se tu in periglio stai: contra il mio sangue
Già ridivengo io cruda.

Egisto la rispinge a forza, e furibondo esce in cerca di Oreste. Gli Argivi, dic' egli, odiano l' aspetto di lei. Misera! Resta sola; in cinque versi pinge il suo doloroso stato, e corre verso Egisto. Elettra alla scena quarta la trattiene, ma in vano:

Elettra. . . . . » O madre,
» Quel vil che i figlj tuoi poc' anzi a morte
» Traea, tu vuoi?

Clit. . . . . » Sì, lo vo' salvo, io stessa.
» Sgombrami il passo: il mio terribil fato
» Seguir m' è forza......

Non si vede quì la mano della giustizia eterna, che strascina la rea, che nel delitto si accieca, al precipizio? Come sono terribili quelle parole di Elettra rimasta sola:

Va, corri dunque al tuo destin, se il vuoi....

Quel lampo ci fa antivedere lo scioglimento della catastrofe, e rabbrividire.

Nella scena terza, Voltaire fa rinnovare i soliti lunghissimi piagnistei delle due sorelle che piangono, e supplicano il tiranno affinchè salvi Oreste, ch' ei non sa distinguer da Pilade. Quì Clitennestra spiega un nuovo inaspettato materno eroismo in faccia ad Egisto; si dichiara pel figlio, e alle preghiere osa unir le minacce. Non dirò che staccato questo pezzo non possa dirsi energico, naturale e bello; ma non è opportuno. Ha forse voluto Voltaire cambiare a un tratto il carattere di Clitennestra per rendercela interessante al momento, in cui colpita è dal fato inesorabile? Questo sarebbe un errore. Conveniva anzi renderla più odiosa per giustificar la vendetta e l' ira del Cielo. Così fece Alfieri, e così

fecero i Greci ; Sofocle ci mostra Clitennestra tutta lieta per essere, colla morte del figlio Oreste, liberata da ogni pericolo : ella ostenta la sua interna gioja, con maniere insultanti, anche in faccia alla desolata Elettra, e accoglie nel palazzo i supposti messaggieri di questa nuova per ricompensarli. Nelle Coefore d' Eschilo, Oreste non afferra la madre per ucciderla che quando ella, dopo aver inteso che Egisto è morto; = *Infelice ch'io sono*, esclama, *più non vivi amato Egisto!* Si dirà che i greci Autori aveano a mitigar l' orrore di un matricidio volontario ; ma rispondo che per noi l' orrore del matricidio è sì grande, anche essendo commesso dal figlio contro sua voglia, che non sarà mai troppo mitigato, e resterà sempre il vero terror tragico. Come finalmente Egisto, dopo aver lanciato amare invettive contro la figlia e la madre, termina, parlando di Pilade e d'Oreste, con questo verso :

» Que tous deux à l'instant à la mort soient livrés.

Lo stesso Egisto aveva detto prima :

» L'un des deux est Oreste, et tous deux vont périr.
» Je ne puis balancer, je n'ai point à choisir.

E il Signor Carmignani non solo ha disprezzato la situazione, che Alfieri fece nascere dalla incertezza in cui è Egisto, ma decise ch' ella era *affatto incompatibile col soggetto, di cui è questione*. A quanto ho detto sulla nobil gara di due amici in risposta al Signor Carmignani, aggiungerò ora qualche osservazione che si riferisce unicamente ad Egisto.

È certo che in costui non era d' uopo mostrar soltanto il tiranno, l' usurpatore crudele, sospettoso come

tutti sono gli usurpatori e i tiranni; ma dargli altresì quella particolare fisonomia ch' era atta a far ravvisare in lui il figlio di Tieste. Ora, Egisto avendo nelle mani il figlio d' Atride, e di più avendo saputo che il suo figlio Plistene fu ucciso da lui, sarà contento di dargli morte senza discernerlo da Pilade? Non avrà egli curiosità di conoscere il suo implacabil nemico? Non vorrà egli pascersi della vista d' Oreste incatenato, e vilipenderlo, e oltraggiarlo, e ostentargli in faccia il barbaro suo trionfo? Nulla parmi vi possa essere di più naturale e di più conforme all' atroce carattere del figlio di Tieste.

Si annunzia una rivoluzione (mezzo da tutti riconosciuto meschino, e di niun effetto) seguita al momento in cui si traeano a morte Pammene, Pilade, e Oreste; seguono due scene insignificanti; ed Elettra non la finisce più coi soliti suoi lamenti. Giunge Pilade, fa un lungo racconto dell' accaduto, e toglie ad Elettra le sue catene. Oreste ov' è? Che fa? Perchè non si vede più sulla scena? Ha egli finalmente sprigionato il furore, che nel corso del dramma ritenne con tanta costanza? Udite Pilade:

» Dans les bras de ce peuple Oreste était porté.

Bella cosa! E Egisto?

» Des fers que nous portions il est chargé lui même;
» La seule Clytemnestre accompagne ses pas.

E Oreste ha potuto trattenersi, nell' impeto primo, dal trucidarlo egli stesso?

» Oreste parle au peuple, il respecte sa mère;
» Il remplit les devoirs et de fils et de frère;......

Tutto è dunque finito senza sangue ; e Oreste conserva sempre la sua saviezza, la sua moderazione e la sua calma. Che deve mai altro aspettarsi lo spettatore ? Elettra alla scena ottava è smaniosa di veder il fratello.

» Ah ! Pammene, où trouver mon frère, mon vengeur ?

» Pourquoi ne vient-il pas ?

Risponde il vecchio, che Oreste deve versar sulla tomba del padre il sangue del colpevole. Si odono reiterate grida : Elettra, Ifisa, e Pammene riconoscono le grida della madre che implora la pietà del figlio. L' autore in questo terribil punto mette in bocca di Elettra i seguenti versi :

» Il frappe Egiste. Achève, et sois inexorable,
» Venge-nous, venge-la ; tranche un nœud si coupable,
» Immole entre ses bras cet infâme assassin,
» Frappe, dis-je.

Tutti poi s' accorgono che i colpi erano vibrati a Clitennestra ; e comparisce Oreste, conscio di essere matricida, e per la prima ed ultima volta furibondo. Chi potrà non credere, sulle prime almeno, ch' egli non abbia ammazzato la madre volontariamente ? Che orrore ! Osservo primieramente che Voltaire, dopo aver tanto illanguidito il carattere di Elettra, non poteva darle più quella dose di ferocia ch' era pur necessaria per animar il fratello, che suppone intento ad ammazzare Egisto, ad essere inesorabile : che la donzella, cui diede il nome di Elettra nel bollor dell' ira, e anche a san-

gue freddo, desideri la morte d' Egisto: fin quì trovo la cosa naturale; perchè tanti sono gli oltraggi da lei sofferti, che l' odio dev' essere giunto al colmo, e convien aggiungere agli oltraggi il pensiero dell' ombra del padre invendicata: ma che questa donzella, raffazzonata alla moderna, assista intrepida al macello che si fa d'un uomo dietro la scena, di un uomo vinto, inerme, in catene, per quanto suo nemico; di un uomo per cui la madre implora pietà, e dice senza commoversi all' infuriato fratello:

» Achève, et sois inexorable;

. . . .

» Immole entre ses bras cet infâme assassin.

» Frappe, dis-je:

mi par troppo; e le gentili delicatissime Dame Parigine hanno dovuto certamente distogliere per ribrezzo lo sguardo, e scandalizzarsi dell' intrepidezza di colei che hanno dovuto supporre nel corso della tragedia di un carattere assai più mite. Alfieri che serbò ad Elettra quant' era possibile l' antica originaria fisonomia, Alfieri, che si accusa di troppa compiacenza nel tener in alto il pugnal di Melpomene grondante di sangue, tenne lungi Elettra dal luogo ove il fatal colpo vibravasi.

C'est du Sophocle, dirà taluno: ma è quì appunto che l'imitazione di Sofocle diveniva inopportuna, e per mitigare l' atrocità dello scioglimento non bastava il far credere ad Elettra che le grida della madre erano dirette a salvare Egisto.

Ritorniamo a Oreste. Egli comparisce sulla scena come uccisor volontario della madre, perchè si sentirono

le grida della madre, non quelle d'Egisto; e se gli spettatori hanno potuto illudersi, bevendo l'error di Elettra che crede i colpi vibrati a Egisto, vedendo poi Oreste che si dispera per aver uccisa la madre, devono credere che l'abbia uccisa volontariamente; e il Protagonista finisce col rendersi odioso. La scusa che adduce dopo le prime smanie non appaga :

» . . . . Elle a voulu sauver......

» Et les frappant tous deux......

Gli ha dunque feriti entrambi volontariamente. Non ci disse Pilade che Egisto abbandonato da tutti era stato incatenato ?

» Des fers que nous portions, il est chargé lui-même.

Era dunque facile staccar da lui Clitennestra, strascinar lui solo alla tomba d'Agamennone, e trucidarvelo a tutto bell'agio come una vittima imbelle. La lunga declamazione di Oreste, con cui finisce la tragedia, e il suo accennare il viaggio alla Tauride, non fanno più colpo; ed è certo che Voltaire rimanda gli spettatori a casa mal soddisfatti. La-Harpe riconosce egli pure questi difetti; e si debbono manifestare maggiormente alla rappresentazione. Qual differenza fra lo scioglimento dell'Oreste di Voltaire e quello dell'Oreste d'Alfieri !

Sembra impossibile che i Greci abbiano tollerato l'orror di vedere un figlio e una figlia immergere il pugnale nel sen di una madre: ma ecco le ragioni che in qualche modo giustificavano Sofocle allora. Egli ebbe cura di far ben sentire fin da principio che Oreste agiva per comando positivo d'Apollo e sotto gli auspicj di questa Divinità: le idee bizzarre del paganesimo faceano

riguardar l' uccisione di Clitennestra come un atto di religione e di cieca sommissione alla volontà degli Dei. Quella morte parea supplizio dovuto ad una perfida donna che trucidò il marito, che regnava sul trono usurpato coll' adultero suo, che avea proscritto Oreste suo figlio, e facea soffrire ad Elettra i più crudi oltraggi. Oreste ed Elettra erano nella terribile necessità o di vincere per mezzo del delitto, o di cader vittima della loro virtù e generosità verso la madre. Nulladimeno dobbiam credere che anche i Greci disapprovarono le parole orribili ch' escono di bocca a Elettra, mentre Oreste uccide la madre = *Ferisci*, *raddoppia i colpi*, *se il puoi.* =

Suppongasi pur Sofocle giustificato in faccia ai Greci; egli è certo che non vale presso di noi l' idea d' un comando divino; perchè riguarderemo come un oltraggio ed un' empietà contro gli Dei stessi l' immaginare che abbiano comandato un delitto contro natura, nè vi sono trattamenti crudeli che possano farci riguardar una madre come meritevole di perir per mano di un figlio.

Come potea dunque rendersi a noi sopportabile sulle scene la morte di Clitennestra? Togliendo da questo soggetto tutto ciò che fa inorridire, in che consiste l' orrore di questa morte? Nell' esser recata dal figlio. Dovrà dunque farsi seguire per opra d' altri? No, perchè svanirebbe il bello tragico: il delitto di Clitennestra fu tale, che se muore per un colpo comune ad altri scellerati, non produce nè pietà, nè terrore, come non produce nè pietà, nè terrore la morte di Egi-

sto; ed è principio riconosciuto quello, che se uno scellerato lotta contro un uomo virtuoso e succumbe, l'azione non è tragica. Non vi sarà dunque altro mezzo che quello di far che Oreste uccida la madre contro sua voglia e senza saperlo. E siccome quella stessa fatalità che porta costei ad esser vittima del figlio, può destare ancora un disgustoso ribrezzo; così converrà concentrar nel figlio l'interesse quanto è possibile, e rendere in fine la madre odiosa, onde lo spettatore, trasportato dal genio del Poeta ai tempi dell'antica Grecia, non trovi ingiusti gli Dei, che per mano del figlio istesso, vendicator del padre, la voller punita. Ecco il modo con cui far tacere nello spettatore il grido della natura; e Alfieri così dispose lo scioglimento della sua tragedia.

Il pericolo d'Egisto, come accennai già, cangiò Clitennestra in modo che ad Egisto solo è rivolta; non è più madre, i figlj abborre, e l'iniquo marito, che la respinge, vuol ella seguire a forza. Elettra gli attraversa il cammino, la prega, la scongiura a non esporsi al pericolo che le sovrasta:

» . . . . A te il fratel mi manda
» A consolarti, assisterti, sottrarti
» Da vista atroce.

Come accortamente ebbe cura il Poeta di far che in faccia allo spettatore spiccasse l'innocenza d'Oreste e il suo rispetto verso la madre, per allontanar ogni idea di sua colpa nel matricidio!

Clitennestra chiama iniquo Oreste, e forsennata vuol correre in cerca di Egisto:

» Io corro

» A salvarlo; o a morir con esso io corro.

Si sottrae ad Elettra; e questa è costretta ad abbandonarla al suo destino: lo spettatore è preparato a veder l' ostinata Clitennestra vittima della sua perversità, e sente la forza di quella fatalità, per cui presto o tardi i grandi delitti strascinano chi li commise al precipizio.

Pilade cerca Egisto, Oreste cinge d' armi la reggia per torgli ogni scampo. Oreste comparisce furibondo e cieco d' ira e di vendetta: chiede ad alta voce Egisto; giunge Clitennestra, e implora la pietà del figlio in favor dell' adultero suo; Oreste nulla vede, nulla sente, si svincola dalla madre, e vola frenetico a svenare Egisto. Clitennestra seguendolo, dice:

» Ahi! Mi sfuggi!.... Tu svenerai me pria.

Come fino all' ultimo è preparato il gran colpo! A chi potrà ormai far maraviglia che Oreste vibrando i colpi contro Egisto nel bujo della tomba d' Agamennone, abbia, senza saperlo, ferita la madre fattasi scudo d'improvviso al marito?

Oreste ritorna colla spada insanguinata, e tranquillo narra ad Elettra com' egli vendicò il padre

» . . . . Sorella .....

» Me degno figlio alfin d' Atride vedi.

» Mira, è sangue d' Egisto.

I pregi di quest' atto quinto sono tali, che non si possono esprimere: convien vederlo rappresentare, o almen leggerlo, e aver anima; indicherò soltanto come Alfieri annunziando un matricidio, seppe eccitar terrore e compassione, non orrore di ribrezzo misto.

Elettra palpita per la incauta madre: di lei chiede di Pilade, che inviò sulle traccie di lei.

Oreste. . . . . » Egisto io vidi,
» Null' altro. — Ov' è Pilade amato? E come
» A tanta impresa non l' ebb' io secondo?
Elettra. » A lui la disperata madre insana
» Dianzi affidai.
Oreste. » . . . . Nulla di loro io seppi.

Come cresce fino all' ultimo l' ammirazione e la benevolenza dello spettatore per Antigone: come si conserva il carattere d' Oreste, feroce nella vendetta, tenero nell'amicizia? Egli è tranquillo. Pende inquieto lo spettatore da ogni suo detto, e se prevede il fatale error del suo braccio furibondo, l' innocenza appieno altresì ne riconosce.

Giunge Pilade *mesto*: Oreste affettuoso l' incontra.

Or. » . . . . Oh! Perchè mesto,
» Parte di me se' tu? Non sai, che ho spento
» Io quel fellone? Vedi; ancor di sangue
» È stillante il mio ferro. Ah! tu diviso
» Meco i colpi non hai! Pasciti dunque
» Di questa vista gli occhi.

Colla gioja di questo trionfo come si prepara il dolore dell' infelicissimo Oreste!

Pil. » . . . . . . Oh vista! — Oreste,
» Dammi quel brando.
Or. » . . . . A che?
Pil. » . . . . Dammelo.
Or. » . . . . Il prendi.

Chi non rimane attonito? Chi non è commosso? Come è sospeso e preparato l' ultimo scoppio della catastrofe!

» Odimi. — A noi non lice in questa terra

» Più rimaner: vieni.....

Or. » . . . . Ma qual?

Elettra. . . . . Deh parla;

» Clitennestra dov' è?

L' affanno che s' accresce in Elettra, la mestizia di Pilade, la cura ch' ebbe di disarmare Oreste, il quale sorpreso non sa che pensare, e a tutt' altro pensa che alla vera cagione del contegno d' entrambi, tutto ciò tiene lo spettatore immobile, anelante.

Or. » . . . . Lasciala, or forse

» Al traditor marito ella arde il rgo.

Fiero cenno di terrore, per cui si squarcia l' orribil velo.

Pilade. « Più che compiuta hai la vendetta: or vieni,

» Non cercar oltre.....

Or. » . . . . Or che di' tu?....

Elettra. . . . . La madre

» Ti ridomando, Pilade. — Oh! Qual m' entra

» Gel nelle vene!

Questo gelo si diffonde in chi ascolta, e lo scoppio ancor non si fa.

Pil. » . . . . Il Cielo.....

El. » . . . . Ah! Spenta forse.......

Or. » Volte in se stessa infuriata ha l' armi?....

Non può l' innocente Oreste nemmen sospettare il tremendo error suo.

Elettra. » . . . Pilade; oimè! . . . Tu non rispondi?

Or. » . . . . Narra;

» Che fu?

Pil. Trafitta......

Il dardo è al momento di uscire.

Or. E da qual mano?

Non sa immaginar ancora di aver potuto nemmeno involontariamente trafigger la madre. Alfieri vuol che giunga la funesta nuova come saetta improvvisa: eccola.

Pil. » . . . . Ah! Vieni.....

Elettra. » Tu l' uccidesti.

A chi non ricercherà le viscere quel grido di Oreste

» Io parricida? . . . .

Pil. « . . . . Il ferro

» Vibrasti in lei senza avvederten, cieco

» D' ira, correndo a Egisto incontro.....

L' Oreste d' Alfieri manifesta le sue smanie in nove versi: quel di Voltaire in ventitrè: si confrontino e si vedrà qual de' due Poeti prevalga nell' arte d' interessare. Si ascolti l'Oreste d' Alfieri.

Or. « . . . . Oh quale

» Orror mi prende! Io Parricida? — Il brando,

» Pilade, dammi: io il vo'? . . .

Pil. » . . . . Non fia.

Elettra. » . . . . Fratello.......

Pil. Misero Oreste!

Or. » . . . . Or chi fratel mi noma?

» Empia, tu forse, che serbato a vita,

» E al matricidio m' hai? — Rendimi il brando,

» Il brando;... oh rabbia! — Ove son'io? Che feci?..

» Chi mi trattien?... Chi mi persegue?.....Ahi! dove,

» Dove men fuggo?.... Ove mi ascondo?... O padre,

» Torvo mi guardi? A me chiedesti sangue:

» E questo è sangue; e sol per te il versai.

Elettra » Oreste, Oreste...... Ahi misero fratello!...,
» Già più non ci ode;... è fuor di se... Noi sempre;
» Pilade, al fianco a lui staremo.....

Pil. » . . . . Oh dura
» D' orrendo fato inevitabil legge!

Questo mi sembra vero linguaggio tragico, linguaggio della passione, e si parla al cuore. Ecco l' intera ultima scena dell' Oreste di Voltaire;

Oreste. » . . . . . . O terre, entr'ouvre-toi;
» Clytemnestre, Tantale, Atrée, attendez-moi.
» Je vous suis aux enfers, éternelles victimes;
» Je dispute avec vous de tourmens et de crimes.

El. » Qu'avez-vous fait, cruel!

Or. . . . . Elle a voulu sauver...
» Et les frappant tous deux......Je ne puis achever....

El. » Quoi! De la main d'un fils? Quoi par ce coup funeste,
» Vous....

Or. » ....Non, ce n'est pas moi; non ce n'est point Oreste.
» Un pouvoir effroyable a seul conduit mes coups.
» Exécrable instrument d'un éternel courroux,
» Banni de mon pays par le meurtre d'un père;
» Banni du monde entier par celui de ma mère;
» Patrie, états, parens, que je remplis d'effroi,
» Innocence, amitié, tout est perdu pour moi!
» Soleil qu'épouvanta cette affreuse contrée,
» Soleil qui reculas pour le festin d'Atrée,
» Tu luis encor pour moi, tu luis pour ces climats!
» Dans l'éternelle nuit, tu ne nous plonge pas!

» Dieux, tyrans éternels, puissance impitoyable,
» Dieux qui me punissez, qui m'avez fait coupable!
» Eh bien, quel est l'exil que vous me destinez?
» Quel est le nouveau crime où vous me condamnez?
» Parlez... Vous prononcez le nom de la Tauride:
» J'y cours, j'y vais trouver la prêtresse homicide,
» Qui n'offre que du sang à des Dieux en courroux,
» A des Dieux moins cruels, moins barbares que vous.
Elect. » Demeurez, conjurez leur justice, et leur haîne.
Pil. » Je te suivrai par-tout où leur fureur t'entraîne.
» Que l'amitié triomphe en ce jour odieux,
» Des malheurs des mortels et du courroux des Dieux.

Si ravviserà nei versi che Oreste pronuncia il linguaggio di un Eroe sventurato in preda alle furie? Non so trovarvi che una languida e prolissa amplificazione, con cui non si parla al cuore, ma allo spirito.

Visto per l'Ecclesiastico.

Genova 22 agosto 1817.

Antonio Podestà' Prep.° Vic.° Gen.°

Vista.

Se ne permette la Stampa.

Conte BURAGGI Revisore
Per la Gran Cancelleria.

INDICE

Delle materie contenute nel tomo primo.

FINE DEL TOMO PRIMO.

Sur quoi nous l'avons constitué prisonnier pour être ensuite conduit à
pour être remis à la disposition de M. le Capitaine de la Gendarmerie, conformément à ce qui est prescrit par l'article 3 des instructions de M. le Conseiller d'État Directeur général des revues et de la Conscription militaire en date du 18 juin 1810.

Fait à les jour, mois et an que dessus.